



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

MARCELLA WIFFLER STEFANINI

**NO LIMAR DA SUBJETIVIDADE: CONSIDERAÇÕES
SOBRE A AUDIODESCRIÇÃO**

**CAMPINAS
2020**

MARCELLA WIFFLER STEFANINI

**NO LIMIAR DA SUBJETIVIDADE: CONSIDERAÇÕES SOBRE A
AUDIODESCRIÇÃO**

**Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da
Linguagem da Universidade Estadual de Campinas
como requisito para a obtenção do título de Mestra
em Linguística Aplicada, na área de Linguagem e
Sociedade.**

Orientadora: Prof. Dra. Érica Luciene Alves de Lima

**Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação
defendida pela aluna Marcella Wiffler Stefanini e orientada
pela Profa. Dra. Érica Luciene Alves de Lima**

**CAMPINAS
2020**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

St32n Stefanini, Marcella Wiffler, 1991-
No limiar da subjetividade : considerações sobre a audiodescrição /
Marcella Wiffler Stefanini. – Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Érica Luciene Alves de Lima.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Audiodescrição. 2. Tradução. 3. Interpretação de imagens. 4.
Subjetividade. I. Lima, Érica Luciene Alves de. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: At the threshold of subjectivity : considerations on audio
description

Palavras-chave em inglês:

Audiodescription

Translating

Picture interpretation

Subjectivity

Área de concentração: Linguagem e Sociedade

Titulação: Mestra em Linguística Aplicada

Banca examinadora:

Érica Luciene Alves de Lima [Orientador]

Daniela Palma

Lucinéa Marcelino Villela

Data de defesa: 29-06-2020

Programa de Pós-Graduação: Linguística Aplicada

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-8385-3265>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/2036526027209909>



BANCA EXAMINADORA:

Érica Luciene Alves de Lima

Daniela Palma

Lucinéa Marcelino Villela

**IEL/UNICAMP
2020**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

*“O que é a verdade, portanto? Um batalhão móvel
de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim,
uma soma de relações humanas, que foram
ênfatizadas poética e retoricamente, transpostas,
enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um
povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades
são ilusões, das quais se esqueceu que o são,
metáforas que se tornaram gastas e sem força
sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só
entram em consideração como metal, não mais
como moedas”*

Friedrich Nietzsche
(1983[1873], p. 56)

Dedico este trabalho a meus pais, Mônica e Osmar, por me apoiarem em minhas escolhas, a minhas avós, Therezinha e Lourdes (já falecida), que sempre me deram forças através de palavras amorosas, e a todos/as que lutam para que a importância da audiodescrição seja reconhecida

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a Deus, pela minha saúde, e aos meus pais, Osmar e Mônica, pela minha vida e por me apoiarem e incentivarem que eu seguisse meu sonho de realizar o mestrado. Sem o amor de vocês, eu não teria conseguido superar as incertezas e inseguranças que encontrei pelo caminho.

À minha família, que é e sempre foi o alicerce que me dá a segurança de nunca estar sozinha. Em especial à minha vó Therezinha, que em seu amor infinito de vó sempre se preocupa comigo e com todos da família, e tem o dom de oferecer uma palavra de conforto nos momentos mais oportunos.

À minha orientadora, professora Érica Lima, por acreditar e confiar em mim desde a graduação, pelos ensinamentos e por aceitar compartilhar comigo a jornada que resultou nesta pesquisa de mestrado. Também agradeço pela oportunidade de realizar o estágio docente durante dois semestres, pois foi uma experiência que me permitiu aprender mais sobre as teorias da interpretação e sobre a prática docente.

À professora Viviane Veras, por compartilhar seu conhecimento e sua paixão pelos estudos da tradução comigo e com todos os alunos que passam por seu caminho, agradeço imensamente pelas dicas de leitura.

Às professoras Daniela Palma e Lucinéa Marcelino Villela, por aceitarem o convite de participar deste processo, tanto na qualificação como na defesa. Agradeço pelos comentários e sugestões valiosas que contribuíram para o resultado final desta pesquisa

À minha amiga Natália, pelo carinho em todos esses anos de amizade, e por sempre torcer por mim e me fazer enxergar minhas qualidades.

Aos amigos e colegas da pós-graduação, por podermos compartilhar as angústias que envolvem o trabalho com pesquisa em nosso país. Que possamos sempre encontrar uns nos outros a força e o apoio para trilharmos esse caminho sinuoso.

Às audiodescritoras que aceitaram participar desta pesquisa como entrevistadas, sou imensamente grata, pois sem vocês a pesquisa não teria sido possível.

A Maya e Mel, minhas companheiras felina e canina que me fazem ver a leveza da vida, por estarem sempre ao meu lado a cada incansável dia passado em frente ao computador redigindo esta dissertação.

À Universidade Estadual de Campinas e ao Instituto de Estudos da Linguagem, que foi meu lar nesses últimos sete anos, agradeço a todos os funcionários, colegas e amigos

que cruzaram meu caminho ao longo deste percurso, por tornarem o caminho um pouco mais fácil, seja com uma palavra de incentivo, ou a ajuda no esclarecimento de dúvidas e resolução de problemas.

Por fim, ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, pela bolsa de pesquisa que permitiu dedicar-me com zelo a este trabalho e oferecer à comunidade uma pesquisa que possa contribuir de alguma forma para o entendimento da AD.

RESUMO

A pesquisa de mestrado teve como objetivo propor uma reflexão acerca da questão da objetividade na elaboração de um roteiro de audiodescrição (AD). Como modalidade de tradução audiovisual (TAV), a AD é a descrição de imagens em palavras, cujo propósito é tornar materiais imagéticos acessíveis a pessoas com deficiência visual. Para o estudo, partiu-se do que propõem quatro guias de AD: um brasileiro (*Guia para produções audiovisuais acessíveis*, 2016), um norte-americano (*Standards for Audio Description and Code of Professional Conduct for Describers*, 2008), um inglês (*Guidance on Standards for Audio Description*, 2000) e um espanhol (*Norma UNE 153020*, 2005). Todos esses guias orientam que a descrição da imagem seja objetiva, ou seja, que o/a audiodescritor/a não faça interpretações das imagens que descreve e evite termos que expressem valoração subjetiva, em última instância, que ele/a seja objetivo/a. Com base nisso, propôs-se uma discussão acerca da possibilidade da objetividade preconizada pelos manuais, bem como da existência de uma descrição sem interpretação ou que não perpassasse pela subjetividade de quem descreve. Além da discussão teórica a respeito do assunto, foram entrevistadas cinco audiodescritoras brasileiras com o intuito de identificar o que as profissionais pensam a respeito das orientações dos manuais, em especial da regra da objetividade, e se acreditam ser possível descrever sem interpretar. O perfil heterogêneo das entrevistadas resultou em respostas que permitiram associar um posicionamento mais incisivo de reconhecimento da impossibilidade da objetividade às profissionais que trabalham com AD há mais tempo ou cuja formação lhes possibilitou refletir acerca da inexistência de neutralidade. Além disso, foi possível concluir que interpretação e descrição são comumente entendidas como opostas, de modo que a interpretação é associada à subjetividade e, portanto, indesejável para a produção de uma AD objetiva.

Palavras-chave: audiodescrição; tradução; interpretação; subjetividade.

ABSTRACT

The master's research aimed to propose a reflection on the matter of objectivity in the elaboration of an audio description (AD) script. As an audiovisual translation (TAV) modality, AD is the description of images into words, with the purpose to make imagery materials accessible to people with visual impairment. For the study, we started from four AD guides: a Brazilian (*Guia para produções audiovisuais acessíveis*, 2016), a North-American (*Standards for Audio Description and Code of Professional Conduct for Describers*, 2008), an English (*Guidance on Standards for Audio Description*, 2000) and a Spanish (*Norma UNE 153020*, 2005). All of these guides advise that the description of the image should be objective, that is, that the audio describer must not interpret the images that s/he describes and must avoid terms that express subjective valuation, ultimately, that s/he must be objective. Based on this, we discussed if it is possible to be objective as recommended by the manuals, as well as whether a description without interpretation or that does not perpetrate the subjectivity of the person who describes is achievable. In addition to the theoretical discussion, five Brazilian audio describers were interviewed in order to identify what the professionals thought about the guidelines in the manuals, especially the rule of objectivity, and whether they believe it is possible to describe without interpreting. The heterogeneous profile of the interviewees resulted in responses that allowed associating a more incisive position of recognizing the impossibility of objectivity to professionals who have worked with AD for a longer time or whose professional training allowed them to reflect on the inexistence of neutrality. In addition, it was possible to conclude that interpretation and description are commonly understood as opposites, so that interpretation is associated with subjectivity and, therefore, is undesirable for the production of an objective AD.

Key words: audio description; translation; interpretation; subjectivity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – REFLEXÕES SOBRE O OLHAR E A DESCRIÇÃO DO VISÍVEL	17
1.1. Construção de imagens através de palavras	17
1.2. Ver com os olhos: embate entre o mundo do sensível e o mundo do inteligível	18
1.3. A possibilidade de uma metodologia da interpretação	23
1.4. Os limites da interpretação	28
1.5. Definição de descrição	36
CAPÍTULO 2 – AUDIODESCRIÇÃO: MANUAIS E A REGRA DA OBJETIVIDADE ...	44
2.1. Breve histórico da Audiodescrição no Brasil e no mundo	44
2.2. A subjetividade na Audiodescrição	46
2.3. O que dizem alguns autores sobre o tema	55
CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DAS ENTREVISTAS	64
3.1. A AD como tradução	67
3.2. Formação profissional.....	73
3.3. Processo de elaboração da AD	78
3.4. A subjetividade na AD	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	108
ANEXO I – TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS	114

INTRODUÇÃO

Segundo Costa e Frota (2011), o século XX marcou a popularização do cinema e da televisão, e consolidou a chamada “era das telecomunicações”. Já no século XXI, com a difusão da internet, do computador e dos smartphones, a circulação de informações se intensificou, em especial, de informações de conteúdo audiovisual, tornando esse tipo de material muito presente em nosso cotidiano. As autoras identificam essa nova realidade, em que vídeos se proliferam na rede, como “cultura audiovisual”.

Apesar da grande circulação de produtos audiovisuais em nosso cotidiano, as autoras destacam o quanto o acesso a eles ainda é limitado, seja em função do alto valor monetário das tecnologias nas quais circulam, que não condiz com o poder aquisitivo de grande parte da população, seja em função da sua própria natureza audiovisual, que exclui, total ou parcialmente, a parcela da população com deficiência visual ou auditiva, que fica, de certa forma, à margem da cultura audiovisual. No que diz respeito ao último grupo, observa-se a iniciativa cada vez maior de pesquisadores e profissionais interessados em incluir essa parcela da população no novo contexto sócio-histórico-cultural.

Dentre os recursos desenvolvidos com este fim, destacam-se a janela de língua de sinais (LIBRAS, no Brasil), legenda para surdos e ensurdecidos (LSE) e audiodescrição (AD), cujo objetivo é possibilitar que a parcela da população com deficiência auditiva e visual faça parte da cultura audiovisual. A LSE e a AD são consideradas também modalidades de tradução audiovisual (TAV), ao lado da legenda para ouvintes, da legenda eletrônica, da dublagem e do *voice-over*. Apesar disso, diferente dessas últimas, não envolvem transposição de uma língua para outra, razão pela qual muitas vezes não são entendidas como formas de tradução, mesmo envolvendo tradução entre sistemas semióticos diferentes, no caso da LSE, da linguagem sonora para a linguagem verbal escrita, e no caso na AD, da linguagem visual para a linguagem verbal oral.

Além disso, apesar da existência desses recursos de acessibilidade e do amparo da lei brasileira – a lei federal 10.098, de dezembro de 2000, reconhece a AD como um direito adquirido da comunidade com deficiência visual, e a lei federal 10.463, de abril de 2002, por sua vez, reconhece a LIBRAS como língua oficial da comunidade surda, além da existência da lei de acessibilidade, decreto-lei 5.296 de dezembro de 2004, que regulamenta o funcionamento dessas modalidades –, na prática, não se verifica sua ampla presença em ambientes culturais.

Exemplo disso é a Instrução Normativa 128/2016¹, da Agência Nacional do Cinema, que, em 2016, determinou que todas as salas de cinema do país deveriam oferecer o recurso de AD e LSE no período de até dois anos. Contudo, passados quatro anos, observa-se que a grande maioria das salas de cinema do país ainda não oferecem os recursos de acessibilidade, visto que o dispositivo legal passou por alterações que ampliaram o prazo determinado inicialmente. Primeiro, a Instrução Normativa 145/2018² determinou como prazo máximo para que se cumpra a determinação 1º de janeiro de 2020. No entanto, no dia 31 de dezembro de 2019, foi assinada Medida Provisória que estende o prazo por mais um ano, sob justificativa de que os recursos necessários para financiar a implementação da acessibilidade nos cinemas só foram liberados no dia 17 de dezembro daquele ano.

Em razão dessa luta em favor da promoção da acessibilidade, que não se restringe ao cinema e também se estende à televisão (representada pelo decreto lei 5.296 de 2004³), pesquisas sobre as modalidades de TAV acima mencionadas se fazem cada vez mais necessárias, com o objetivo não só de aperfeiçoar sua produção como também de divulgar a situação de difícil acesso dessa parcela da população às mídias audiovisuais e demonstrar a necessidade de investimento nesses recursos.

A pesquisa aqui apresentada dedicou-se ao estudo da AD⁴, que tem como objetivo tornar informações visuais acessíveis ao público com deficiência visual ou com baixa visão. Benecke (2004, p. 1) define a AD como “uma narrativa adicional que descreve a ação, linguagem corporal, expressões faciais, cenário e figurino”⁵. O autor ainda explica que essa narrativa deve ser inserida nos intervalos entre os diálogos, sem interferir em informações sonoras relevantes, deixando claro, portanto, que se refere à AD de materiais audiovisuais⁶.

No entanto, cabe destacar que a AD, apesar de inicialmente pensada como um recurso de acessibilidade para as pessoas com deficiência visual, não beneficia exclusivamente a esse público. Conforme esclarece Schwartz (2010, p. 226),

Deve ser também levado em consideração que, ainda que o público portador de deficiências visuais seja o destinatário preferencial da audiodescrição, os possíveis beneficiários deste recurso formam um universo bem mais amplo.

¹ <https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-128-de-13-de-setembro-de-2016> <acesso setembro de 2019>

² <https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-145-de-08-de-outubro-de-2018> <acesso setembro de 2019>

³ http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2004/decreto/d5296.htm <acesso setembro de 2019>

⁴ Poucas pesquisas sobre essa modalidade de TAV foram realizadas no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (IEL-Unicamp). Esta é a primeira desenvolvida dentro do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada (PPG-LA).

⁵ “an additional narration describes the action, body language, facial expressions, scenery and costumes” (todas as traduções não referenciadas são de minha responsabilidade).

⁶ As definições e conceitos da AD serão melhor discutidos no capítulo 2 desta dissertação.

Pessoas afetadas por Síndrome de Down, dislexia e autismo encontram na audiodescrição um elemento facilitador, que permite uma maior compreensão do que é apresentado. E existem, ainda, outras aplicações que podem ser exploradas. É o caso, por exemplo, de professores que encontraram, na audiodescrição, uma alternativa lúdica para o ensino da língua portuguesa, tanto para aprimorar a redação de alunos brasileiros quanto para enriquecer o vocabulário de alunos estrangeiros.

Considerando-se a ampla presença de produtos audiovisuais e a importância da inclusão e acessibilidade de pessoas com deficiência visual e que, portanto, não têm acesso ao conteúdo visual desses materiais, ou de pessoas que podem se beneficiar de outras maneiras da descrição de informações imagéticas, a pesquisa em AD é de extrema relevância para que esse recurso de acessibilidade seja cada vez mais aprimorado, a fim de melhor atender ao público, e reconhecido pela sociedade como um direito da comunidade com deficiência visual. No entanto, se, por um lado, a existência de dispositivos legais como os mencionados acima representa uma conquista dessa comunidade, por outro, a crescente demanda pela implementação da AD nessas mídias faz surgir uma preocupação em relação à qualidade da AD que será produzida. Por esse motivo, a elaboração de manuais como o *Guia para produções audiovisuais acessíveis* (2016), produzido e disponibilizado pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, é de extrema importância para orientar os/as futuros/as audiodescritores/as.

Entretanto, a leitura de alguns desses manuais chama a atenção por prescrever a produção de uma AD objetiva, na qual o/a audiodescritor/a não realize interpretações. Essa orientação pode causar estranhamento a alguns leitores, visto que a ilusão de objetividade há muito tempo vem sendo questionada por filósofos como Nietzsche (1873). Para o filósofo alemão, a verdade é uma ilusão, assim como a objetividade. Isso porque nosso conhecimento do mundo que nos cerca será sempre mediado pela linguagem, de modo que não é possível conhecer as coisas em sua essência, mas apenas por meio da interpretação e da linguagem. É por isso que afirma “não há fatos, apenas interpretações”.

Com base nisso, a pesquisa se propõe a refletir acerca da (im)possibilidade da objetividade, a partir dos manuais norte-americano *Standards for Audio Description and Code of Professional Conduct for Describers* (2008), inglês *Guidance on Standarts for Audio Description* (2000), espanhol *Norma UNE 153020* (2005) e brasileiro – acima mencionado –, que prescrevem (alguns de forma mais explícita que outros) que o/a audiodescritor/a seja objetivo/a em suas escolhas. Diante dessa orientação, surgem questionamentos, muitos dos quais direcionaram a pesquisa aqui desenvolvida. Em primeiro lugar, é possível audiodescrever objetivamente? Ou é possível audiodescrever sem interpretar? Caso não seja possível, como

pretende-se defender, poderíamos concluir, então, que existe uma interpretação objetiva? E, por fim, se entendermos não ser possível nem a objetividade, nem a interpretação objetiva, por que ainda existe a necessidade de afirmar tais preceitos como possíveis (e desejáveis)?

Além da reflexão norteadas por essas questões, que será desenvolvida no capítulo 1, e da pesquisa teórica feita com a finalidade de compreender o posicionamento de estudiosos a respeito da regra da objetividade, a ser discutido no capítulo 2, foram entrevistadas cinco audiodescritoras com o objetivo de investigar como os/as profissionais da AD se posicionam a respeito dessa questão⁷. A elas foram perguntadas questões a respeito de sua formação profissional e tempo de trabalho como audiodescritora, acerca das etapas de produção de uma AD, se costumam trabalhar com um/a consultor/a cego/a, se creem na possibilidade de objetividade proposta pelos manuais e se consideram a AD como uma tradução, a fim de problematizar também a questão apresentada no início. As entrevistas foram gravadas e posteriormente transcritas para facilitar a análise das respostas. A hipótese inicial era de que a resposta acerca da objetividade iria variar entre as entrevistadas e, possivelmente, seria influenciada pela formação profissional de cada uma, de modo que aquelas que tivessem uma formação mais relacionada ao estudo da linguagem (como Letras e Tradução) demonstrariam uma percepção maior de que a subjetividade é inerente ao ser humano. O resultado das entrevistas será apresentado e discutido no capítulo 3.

Desse modo, a dissertação se organiza da seguinte forma: no capítulo 1, apresenta-se uma discussão teórica acerca dos conceitos de descrição e interpretação, a fim de se refletir sobre a possibilidade de descrever sem interpretar e descrever objetivamente. Para isso, recorreu-se aos estudos de Gadamer (1967), Eco (2005) e Arrojo (2007) acerca da interpretação, seus limites e a existência de uma interpretação objetiva. A descrição foi pensada a partir da *écfrase* e dos conceitos de linha e superfície propostos por Flusser (1983, 1985 e 2007) e descrição pictural proposta por Louvel (2006).

No capítulo 2, apresenta-se uma definição de AD, seu histórico no Brasil e no mundo, bem como os manuais citados acima, que orientam sua produção e que prescrevem a objetividade. Para discutir a possibilidade da objetividade na AD, foi feito um estudo teórico acerca de autores que já problematizaram a temática em outros trabalhos, com destaque para a discussão acerca da descrição de emoções e estados de humor. Além disso, a regulação da subjetividade proposta pelos manuais foi discutida a partir de algumas elucidações da

⁷ Para isso, o projeto foi submetido ao Comitê de Ética a fim de conseguir autorização para a realização das entrevistas e foi aprovado (número do CAAE: 89371218.0.0000.8142).

gramática descritivo-funcional (GDF) que nos explica que, por mais que exista a tentativa de tornar objetivas categorias essencialmente subjetivas – como a modalidade, os advérbios e os adjetivos –, elas sempre terão marcas de subjetividade, pois a linguagem é subjetiva.

Por fim, no capítulo 3, foi feita a análise das entrevistas com o intuito de identificar como as audiodescritoras se posicionam diante das questões que lhes foram perguntadas, especialmente em relação ao entendimento da AD como tradução e à percepção da objetividade na AD. Como mencionado, parte-se da hipótese de que o perfil heterogêneo das entrevistadas permitirá relacionar algumas de suas características – como a formação e a experiência profissional – à forma como percebem a AD.

A partir da análise, foi possível confirmar a hipótese inicial e relacionar posicionamentos mais incisivos de entendimento da AD como tradução às profissionais que têm formação na área de Letras, Tradução e Filosofia, ao passo que as profissionais que, além de terem formação nessas áreas, têm mais tempo de experiência como audiodescritoras afirmaram mais enfaticamente a impossibilidade de uma AD objetiva, sem interpretação e que não tenha marcas de subjetividade do/a audiodescritor/a.

CAPÍTULO 1 – REFLEXÕES SOBRE O OLHAR E A DESCRIÇÃO DO VISÍVEL

1.1. Construção de imagens através de palavras

A descrição de imagens através da linguagem verbal é uma prática que existe desde a Antiguidade. Écfrase (*ekfrasis*) é uma palavra grega que pode ser definida como um “processo descritivo detalhado de uma pessoa ou objeto com a finalidade de produzir a enargia” (RODOLPHO, 2014, p. 95). Enargia, por sua vez, é entendida como um processo mental capaz de conferir vivacidade à linguagem verbal. Segundo Vieira (2017), a écfrase fazia parte de uma tradição oral, assim como as epopeias, cujo objetivo era perpetuar a memória e a história. Nesse sentido, era considerada um recurso retórico que não se limitava à descrição de uma imagem, mas, principalmente, à construção e materialização de uma imagem através da linguagem verbal. Um exemplo bem conhecido de écfrase é a descrição tão detalhada do escudo de Aquiles na *Ilíada* de Homero que permitia ao público construir a imagem e até mesmo visualizar o escudo.

Não obstante, Vieira (2017, p. 49), ao citar Webb (2007) e Führer e Banaszkievicz (2016), explica que essa visualidade proporcionada pela écfrase clássica objetivava criar um impacto psicológico e não se restringia apenas a uma descrição detalhada do objeto, mas a uma descrição capaz de “criar uma impressão visual na mente do ouvinte”. Conclui, ainda, que a écfrase consistia em uma “atividade criativa da imaginação tanto pelo enunciador quanto pelo receptor, suscitando a presença fictícia de um objeto ou cena ausente”. Nesse sentido, a autora entende a écfrase como uma performance interativa entre o locutor e sua audiência.

Diante disso, ela a define como “um exercício retórico que envolvia tanto descrição quanto narração, com o objetivo de induzir sentimentos e pensamentos vívidos por meio da enargia, tornando o ouvinte um espectador” (VIEIRA, 2017, p. 50). Tanto Vieira (2017) quanto Rodolpho (2014) entendem a écfrase como o recurso pelo qual se expõe um objeto/personagem/ação de maneira detalhada, tornando-o vívido (enargia) ao público. Desse modo, o objetivo último seria, através da retórica, possibilitar que o receptor construísse uma imagem vivaz, como se ele estivesse “vendo com seus próprios olhos”. O efeito causado no espectador é, portanto, de extrema relevância para a écfrase da Antiguidade.

Entretanto, conforme destaca Vieira (2017), na era da reprodutibilidade técnica, com o advento da imprensa e da máquina fotográfica no século XIX, a écfrase passa a ser entendida quase que exclusivamente como recurso literário, perdendo, assim, sua função retórica. Com a redefinição do termo na modernidade, a écfrase passa a ser considerada como uma descrição

que “acontece quando, em um processo mental, a evocação de uma imagem visual é desencadeada a partir de sua verbalização, por intermédio de um texto lido ou escutado” (VIEIRA, 2017, p. 50-51).

Como veremos no capítulo 2, a definição de AD como a transformação de imagens em palavras se assemelha muito ao conceito de éfrase. A grande questão que cerca a concepção moderna de éfrase é a possibilidade (ou não) de se traduzir uma obra de arte em palavras, pois autores como Hans Lund (1992) entendem que o verbal é incapaz de capturar a essência, a “aura” (Benjamin, 1936) do visual. Diante dessa assertiva, Vieira (2017) pondera que “a imagem e o texto oferecem duas experiências diferentes em duas mídias diferentes que se suplementam: a visão de cada autor irá adicionar, acrescentar algo à percepção do leitor”.

Desse modo, podemos compreender a AD como um processo no qual a visão do/a autor/a da AD (audiodescritor/a) irá, de alguma forma, se cingir à visão do/a autor/a da imagem, seja ela uma pintura, uma fotografia ou um filme, e a percepção do/a leitor/a sobre essa imagem ocorrerá a partir dessa cisão. Esse aspecto da éfrase, e consequentemente da AD, é de extrema relevância para repensar questões como autoria e a oposição que se criou entre original e tradução.

1.2.Ver com os olhos: embate entre o mundo do sensível e o mundo do inteligível

Partindo da Antiguidade e da definição de éfrase, Vieira (2017, p. 50) explica que para os gregos não havia distinção entre o “ver” por meio da imaginação e o “ver” com os próprios olhos. Conforme comentado, a éfrase clássica tinha como propósito que o receptor construísse mentalmente a imagem descrita verbalmente pelo emissor, ou seja, que ele pudesse ver a imagem descrita, e percebê-la, tal como o emissor a desenhava. O sentido da visão, portanto, estava muito mais vinculado à capacidade de visualizar através da imaginação do que ver com os próprios olhos.

Sobre o “ver”, Didi-Huberman começa o livro *O que vemos, o que nos olha* (1953) relembrando uma passagem do *Ulysses* de Joyce em que o personagem Stephen Dedalus está diante do oceano e o que ele vê não é a imensidão azul esverdeada, mas sim a imagem da mãe no leito de morte. Isso, conforme nos explica, é porque o oceano lhe remete ao olhar moribundo da mãe e, portanto, lhe traz à memória a imagem da mãe. A obra de Joyce é caracterizada pelo fluxo de pensamento dos personagens, de modo que podemos apreender que, ao olhar para o oceano, a imagem diante de si desencadeia uma sucessão de pensamentos que o conduzem até a lembrança do olhar da mãe no leito de morte.

A partir dessa passagem, o autor pondera que “cada coisa a ver, por mais neutra de aparência que seja, torna-se *inelutável* quando uma perda a suporta – ainda que pelo viés de uma simples associação de ideias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem –, e desse ponto nos olha, nos persegue” (DIDI-HUBERMAN, 1953[2010], p. 33). Isso significa que, ao olharmos para o que quer que seja, nos vemos diante de vestígios, “traços de uma semelhança perdida”, de modo que não conseguimos ver apenas sua materialidade palpável, vemos traços que nos conduzem a uma cadeia de pensamentos e só adquirem sentido a partir das nossas experiências e memórias.

A perda a que Didi-Huberman se refere diz respeito ao esquecimento. No caso de Stephen Dedalus, a memória da mãe no leito de morte estava esquecida, perdida, mas é reavivada no momento em que ele encara o oceano. Refere-se também à temporalidade/perecibilidade da “coisa a ver”, ao momento único em que o observador captura a essência daquilo que “nos olha”, à aura de que fala Benjamin. O filósofo alemão considera como aura “o aqui e agora do original” (BENJAMIN, 1936[1993], p. 167), ou seja, a relação que se estabelece entre aquele que olha e o que é olhado, no exato momento em que se olha e se é olhado. Mais tarde, complementa que “entende-se por aura de um objeto oferecido à intuição o conjunto das imagens que, surgidas da *mémoire involontaire* [em francês no texto], tendem a se agrupar em torno dele” (BENJAMIN, 1939, p. 196, apud DIDI-HUBERMAN, 1953[2010], p. 149). Dessa forma, Benjamin associa a aura de um objeto à memória involuntária de que fala Baudelaire, à memória que estava “perdida” e que foi invocada no momento em que se olhou para o objeto. Sobre essa memória, o escritor francês propõe a seguinte reflexão:

O que é o cérebro humano senão um palimpsesto imenso e natural? Meu cérebro é um palimpsesto e o seu também, leitor. Inúmeras camadas de ideias, de imagens, de sentimentos caem sucessivamente sobre seu cérebro, tão docemente como a luz. Pareceu que cada uma sepultava a precedente. Mas nenhuma, na realidade, pereceu (BAUDELAIRE, 1980, p. 297-298 apud NASCIMENTO, 2005, p. 53).

Dessa forma, coloca-se a questão em pauta no presente trabalho: é possível olhar para uma imagem com olhos neutros? De forma objetiva, como prescrevem os manuais de AD? Se é a memória que constrói a imagem, ou melhor, se é a imagem que alimenta a memória e ambas estabelecem essa relação dialética, será possível duas ou mais pessoas partilharem das mesmas memórias e estabelecerem entre elas e as imagens que veem as mesmas relações?

De acordo com Adaauto Novaes (1995), desde Platão, existe um esforço para se separar dois reinos: o reino do sensível, influenciado pelos sentidos humanos, e o reino do inteligível,

representado pela razão. Para aqueles que defendem essa separação, e argumentam em favor do segundo reino, “o conhecimento sensível é vago, confuso e inadequado, porque no mundo dos sentidos não há estabilidade nem harmonia. A realidade sensível jamais pode produzir um saber porque as coisas sensíveis são ao mesmo tempo dissemelhantes, muitas e múltiplas nelas mesmas” (NOVAES, 1995, p. 10).

No mito da caverna, Platão propõe que o homem se afaste do reino do sensível para, através de uma operação do olhar despojada dos sentidos, alcançar a evidência, a essência, a certeza, e chegar a conceitos universais. Conforme explica De Paula (2009, p. 493), para o filósofo grego,

o homem que consegue abandonar as sombras (domínio das coisas sensíveis) e ter com a luz que vem de fora da caverna (domínio das ideias) teria realizado a passagem do senso comum como visão de mundo para a explicação da realidade a partir do conhecimento filosófico, superando sua condição de ignorância.

Dessa forma, Platão relaciona as sombras (ausência de luz) à ignorância e ao reino do sensível, e a luz ao conhecimento e ao reino do inteligível, da razão. Dessa analogia, surgem muitas expressões cotidianas sobre as quais não paramos para refletir. Marilena Chauí (1995) chama a atenção para algumas delas, tais como “evidente” ou “sem sombra de dúvida”, para se referir ao que é verdadeiro, expressões usadas com tanta frequência, sem que se questione o porquê dessa associação entre “verdade” e “visão perfeita”, ou entre “dúvida” e “sombra”. A partir dessa reflexão, a autora complementa:

Ver as palavras. Delas chegar perto. Contemplá-las: antes do poema são coisas visuais e, como todo visível, “tem mil faces secretas sob a face neutra”. Antes que espalhem sentido e beleza, antes que falem, vejamo-las em sua nudez. Acerquemo-nos delas “em estado de dicionário”. Quais escolheremos? Aquelas que nos fazem ver o vínculo secreto entre o olhar e o conhecimento (CHAUÍ, 1995, p. 34)

Percebe-se, portanto, que, apesar de refutar o reino do sensível, o conhecimento proposto por Platão depende dos sentidos humanos, pois é apenas a partir deles que o ser humano é capaz de perceber o mundo a sua volta. Entretanto, de acordo com Novaes (1995, p. 11), os conceitos universais (ou ideias universais) platônicos não designariam apenas “o aspecto não sensível do que é sensivelmente visível: [seriam] a essência daquilo que se pode escutar, ver, tocar, sentir”. Nesse processo, “a coisa perde o seu poder de constituição e transforma-se em Ideia da coisa”, ou seja, “ver” para Platão é ser capaz de ir além da materialidade de um objeto, e percebê-lo em sua essência, para, a partir disso, construir ideias universais, o que poderíamos chamar de “fazer ciência”. A essência, para Platão, diferente da

noção que Benjamin atribuiu à palavra, refere-se ao que a “coisa” oferece para além do componente humano (a visão), ao que ela é efetivamente (objetivamente). Para Benjamin, como comentado, a essência está mais relacionada à relação que se estabelece entre aquele que vê e o que é visto.

Novaes (1995), no entanto, ressalta que, apesar de o pensamento ocidental ter se embasado nesse ideal objetivista de que o homem deve afastar os sentidos humanos para perceber o mundo a sua volta, filósofos como Epicuro acreditavam que todo conhecimento surgia dos sentidos humanos, ou seja, que os sentidos humanos funcionariam como mensageiros do conhecimento. Entretanto, os sentidos eram por ele compreendidos como fenômenos objetivos e materiais. A própria alma, que em Platão dividia-se em sensível e inteligível, para Epicuro era entendida como matéria.

Além de Epicuro, o autor cita Giordano Bruno como um dos filósofos que também questionou a desvalorização dos sentidos humanos e que depositou grande importância ao sentido da visão na construção do conhecimento. Para o frade, condenado por heresia e executado pela Inquisição, o saber depende da visão, pois é ela a responsável por fazer o objeto do nosso saber presente a nós. Bruno, porém, distingue o “ver” concreto, a capacidade de ver através do olho e do intelecto, e o “ato de ver”, que seria responsável por travar um embate entre os olhos e o coração, entendidos por ele como entidades corporais separadas. Poderíamos entender aqui “ato de ver” como a interpretação daquilo que se vê, o efeito que aquela visão resulta em nós. O “ver”, portanto, se aproxima da ideia de Epicuro de que os sentidos teriam uma dimensão objetiva.

De acordo com Novaes (1995), foi apenas com Maurice Merleau-Ponty (1945) que se propôs uma quebra na oposição entre o reino do sensível e o reino do inteligível, entre o corpo e a consciência. Para ele, que parte dos preceitos da fenomenologia de Husserl, o sensível seria a fonte de todo pensamento humano. Ambos criticavam fortemente o cientificismo e o positivismo, que consideravam as emoções (ou os sentidos humanos) como variáveis inconvenientes a serem controladas. Segundo Cremasco (2009), Merleau-Ponty argumenta em sua tese que “o objeto de estudo poderia ser visto de muitas maneiras e de muitos lugares e é assim que ele se doa à percepção, como fenômeno – *phainomenon* – o que se mostra, aquilo que se mostra a uma consciência”. Ainda segundo a autora, a percepção para Merleau-Ponty

não é aquilo que acolhemos pelo olhar como ‘formas’ de conjuntos preexistentes. Ela tem sentido em função da subjetividade viva do ser que percebe e do próprio corpo enquanto centro de perspectiva, da intencionalidade ‘carnal’ a que nos referimos, sentinela silenciosa de nossos atos (CREMASCO, 2009, p. 52).

Refutando essa noção de percepção, a ideia de ciência que se construiu no ocidente fundou-se no ideal platônico de rejeitar os sentidos humanos e ir além do que ele considerava como senso comum. Fazer ciência, portando, é ser capaz de “enxergar” além do que os olhos podem ver, e alcançar a “essência” de um objeto. Aplicar esse ideal às ciências humanas se mostrou um grande problema, pois, como o próprio nome indica, as ciências humanas colocam o ser humano no centro de seus estudos, e refutar as particularidades que o constituem como tal, a exemplo de sua consciência e subjetividade, seria no mínimo paradoxal.

Apesar disso, durante muitos anos, diferentes autores das ciências humanas se dedicaram a investir em métodos capazes de eliminar ou atenuar o lado sensível do ser humano. Ao refletir sobre a História da Arte, Didi-Huberman questiona esse “fazer ciência”. Segundo o autor,

Tudo ali parece visível, discernido. Sai o princípio da incerteza. Todo o visível parece lido, decifrado segundo a semiologia segura – apodíctica – de um diagnóstico médico. E tudo isso constitui, dizem, *uma ciência*, ciência fundada em última instância sobre a certeza de que a representação funciona unitariamente, de que ela é um espelho exato ou um vidro transparente (...). Enfim, de que tudo se adapta perfeitamente e coincide no discurso do saber (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 11).

Ao pensar em uma pintura, uma escultura, um texto literário ou um filme, parece ainda mais absurdo se propor métodos para estudar ou interpretar tais gêneros artísticos, métodos objetivos, capazes de excluir o sensível, uma vez que é justamente o sensível a principal fonte de inspiração para a produção desses gêneros. Para Didi-Huberman (2013, p. 16), é preciso “*pensar o elemento do saber que nos deslumbra toda vez que pousamos nosso olhar sobre uma imagem de arte*”.

A partir da colocação de Didi-Huberman, e considerando a AD como uma modalidade de TAV cujo objetivo é descrever verbalmente uma imagem, que muitas vezes corresponde a uma obra de arte, podemos nos questionar: como descrever objetivamente uma obra de arte? Como ignorar o lado sensível da arte e descrevê-la empiricamente, apenas em seu lado inteligível? Uma descrição empírica seria, dessa forma, uma descrição sem interpretação, uma descrição que não perpassa pelo lado sensível do/a audiodescritor/a, ou é possível interpretar objetivamente?

1.3.A possibilidade de uma metodologia da interpretação

A discussão a respeito da subjetividade na AD está intimamente relacionada à aceitação ou não de uma descrição interpretativa. Em outras palavras, entende-se que o/a audiodescritor/a é subjetivo/a quando descreve a partir de sua interpretação, uma vez que muitos manuais e autores recomendam uma descrição objetiva, na qual o/a audiodescritor/a afaste por completo sua interpretação⁸.

Observa-se, inclusive, nas diversas pesquisas sobre AD, que se estabeleceu uma oposição entre descrever e interpretar, em que a primeira seria objetiva (e, portanto, a ideal) e a segunda seria subjetiva (e deveria ser evitada). Vigata (2012) discute um pouco esse binarismo a partir da análise da AD do curta-metragem *Um outro ensaio* (2010), de Natara Ney, e defende que

em certos casos [como o do curta analisado], pode ser mais apropriado (...) abrir mão dessa objetividade rigorosa da descrição e acrescentar informação adicional que permitirá condensar uma ideia principal, evitando uma ladainha de descrições prolixas que podem resultar confusas e enfadonhas para o espectador (VIGATA, 2012, p. 26).

No entanto, partindo de uma perspectiva dos estudos da linguagem, surge o questionamento: é possível descrever sem interpretar? Ou, assumindo que a interpretação é um processo inerente, é possível interpretar objetivamente? As primeiras tentativas de delinear uma teoria sobre a interpretação foram marcadas pelo esforço em se construir uma metodologia própria das ciências humanas, a hermenêutica.

Conforme aponta Grondin (2012), a hermenêutica como arte da interpretação existe desde a antiguidade. Contudo, no período clássico, restringia-se à interpretação de textos sagrados e canônicos, tais como os referentes à teologia, direito e filologia, e desempenhava função auxiliar, na medida em que seu propósito era oferecer parâmetros normativos que permitissem a interpretação de ambiguidades ou passagens “chocantes”.

Esse entendimento da hermenêutica como uma disciplina secundária persistiu até o século XIX, quando Schleiermacher (1829) apresenta sua hermenêutica universal, uma vez que propõe expandir o conceito de hermenêutica como método de interpretação de textos sagrados e canônicos para uma ciência da interpretação de textos de qualquer natureza. Para isso, ele apresenta dois caminhos interligados: a interpretação gramatical, que seria a capacidade de compreender o discurso a partir da língua e de sua sintaxe, e a interpretação psicológica,

⁸ O que será explorado no capítulo 2.

também chamada de técnica, que entende o discurso como expressão de uma alma individual, ou seja, de um sujeito que o materializa, o/a autor/a.

É por isso que sua teoria sobre a hermenêutica é sempre fortemente relacionada a uma busca pela técnica específica de cada autor. Interpretar um texto seria, portanto, ser capaz de se colocar no lugar de seu autor a ponto de “entender o discurso, de início, tão bem e, posteriormente, melhor que [o próprio] autor” (GRONDIN, 2012, p. 28). Esse movimento consistia no que Schleiermacher designou como a técnica da interpretação.

Outra contribuição da proposta do filósofo alemão foi conferir ao entendimento posição central em sua teoria. A hermenêutica clássica era encarada como uma arte da interpretação que resultava no entendimento de determinado texto (Grondin, 2012). Para a hermenêutica universal, entretanto, é a busca pelo entendimento que torna a interpretação necessária, de modo que o entendimento não é mais uma consequência, mas sim a causa.

Apesar de se apresentar como uma teoria, a proposta de Schleiermacher não tinha como propósito delinear uma metodologia universal para a interpretação. De acordo com Grondin (2012), até então, não havia uma preocupação em apresentar uma justificativa metodológica para as ciências humanas, problema que surge na segunda metade do século XIX, a partir da proposta metodológica que Kant oferece para as ciências exatas. Como consequência, observou-se o fortalecimento do positivismo de Comte, que, conforme explica, “impôs um modelo único de saber, o modelo do conhecimento metódico, independente do intérprete” (GRONDIN, 2012, p. 64).

Segundo Grondin (2012), é Dilthey que irá apresentar uma reflexão metodológica das ciências humanas. Partindo da hermenêutica de Schleiermacher, ele defenderá que a metodologia própria das ciências humanas seria a metodologia do entendimento: uma metodologia capaz de promover o entendimento de uma individualidade histórica a partir de suas manifestações externas, ou seja, conhecer o interior a partir de sinais externos. Para isso, ele propõe a interpretação como método, de modo que ela não pode ser livre para se alcançar qualquer entendimento, ela precisa ser criteriosa e objetiva, a fim de se alcançar o entendimento científico.

O método proposto por ele, fortemente influenciado pela teoria de Schleiermacher, consiste em identificar o processo de produção de um texto, ou seja, o percurso feito pelo autor do texto, não apenas no nível gramatical, mas também no nível psicológico, a fim de recriar o sentimento vivido pelo autor. Desse modo, além de propor uma interpretação objetiva guiada por critérios pré-determinados, Dilthey acreditava que o sentido do texto estaria determinado pelo autor, sendo preciso se colocar em seu lugar para alcançá-lo.

No entanto, apesar de dedicar-se ao estudo dessa hermenêutica capaz de favorecer o conhecimento do que seria a “verdade” de um texto, o autor nunca apresentou os critérios que deveriam nortear essa interpretação, ou seja, apesar de advogar em favor de um método próprio das ciências humanas, nunca apresentou esse método. De acordo com Grondin (2012, p. 63), algumas décadas mais tarde, Gadamer (1967) vai questionar o empenho de Dilthey em adotar uma concepção de verdade baseada nas ciências exatas, afirmando que “Dilthey sucumbe a uma concepção da verdade inspirada na metodologia das ciências exatas, que declara anátema todo envolvimento da subjetividade”.

Em seu livro, *Verdade e Método*, Gadamer (1967) vai explorar a hermenêutica existencial de Heidegger, que permitiu uma nova compreensão do círculo hermenêutico. Com Schleiermacher, estabeleceu-se que a interpretação do todo só seria possível a partir da interpretação de suas partes, e vice-versa (o que ficou conhecido como círculo hermenêutico). Heidegger (1927), no entanto, entende que a compreensão parte de uma antecipação, de modo que seria impossível iniciar o processo de interpretação a partir de um “vazio”, de uma “tábula rasa” (Grondin, 2012). Gadamer explica que

Quem quiser compreender um texto realiza sempre um projetar. Tão logo apareça um primeiro sentido no texto, o intérprete prelineia⁹ um sentido do todo. Naturalmente que o sentido somente se manifesta porque quem lê o texto lê a partir de determinadas expectativas e na perspectiva de um sentido determinado. A compreensão do que está posto no texto consiste precisamente na elaboração desse projeto prévio, que, obviamente, tem que ir sendo constantemente revisado com base no que se dá conforme avança na penetração do sentido (GADAMER, 1997[1967], p. 402).

Com base nisso, Gadamer vai questionar o ideal de uma interpretação desprovida de pré-juízos, uma vez que, para ele, os pré-juízos (ou pré-conceitos) são inerentes ao processo de compreensão. Cabe ao intérprete não apenas realizar suas antecipações, mas tornar-se consciente da sua existência para poder melhor controlá-las e, criteriosamente, estabelecer quais desses pré-juízos são legítimos e devem orientar a interpretação. Desse modo, o problema da hermenêutica, para Gadamer (1997[1967], p. 406), “são os preconceitos não percebidos, os que, com seu domínio, nos tornam surdos para a coisa de que nos fala a tradição”. Como se pode notar, o autor não é avesso a uma interpretação criteriosa, pelo contrário, o que ele critica é justamente a negação dos pré-juízos.

Além disso, o autor se inspira na experiência da arte para questionar a tentativa de estabelecer um método para as ciências humanas. De acordo com ele, para compreender uma

⁹ Optou-se por manter o verbo tal como aparece na tradução para o português.

obra de arte, é preciso se deixar levar por seu “jogo”, e esclarece que “jogo não significa aqui o comportamento ou muito menos o estado de ânimo daquele que cria ou daquele que usufrui e, sobretudo, não significa a liberdade de uma subjetividade que atua no jogo, mas o próprio modo de ser da obra de arte” (GADAMER, 1997[1967], p. 174). Dessa forma, podemos compreender que é a obra de arte (ou o texto) que determinará o modo como o/a intérprete irá acessá-la, ou seja, o sujeito dessa relação é a própria obra de arte, pois, como afirma o autor, “o jogo tem uma natureza própria, independente da consciência daqueles que jogam” (GADAMER, 1997[1967], p. 175).

Estabelece-se, assim, uma relação entre jogo (obra de arte) e jogador (intérprete), na qual tanto o jogo será modificado pelo jogador, visto que só adquire sentido a partir dele, quanto o jogador será modificado pelo jogo, uma vez que precisa se deixar levar pelo jogo, que determina suas próprias regras.

Por outro lado, explica que o jogo nada mais é do que uma representação e, como tal, representa seu papel para alguém (o jogador), de modo que seu significado só se torna completo por meio dessa relação. Tal relação é compreendida pelo autor como um encontro com a verdade da obra de arte (ou do texto com que se estabelece essa relação) e, para ele, esse encontro envolve tanto a obra e seu jogo, quanto o jogador (o intérprete). A partir da ideia de “jogo”, Gadamer propõe que a verdade das ciências humanas decorre mais do acontecimento (que nos faz descobrir a verdade) do que do método. Nas palavras de Grondin,

esse encontro com a verdade encarna ao mesmo tempo um encontro consigo [retomando um pouco Heidegger]. Há aí uma verdade da qual eu “participo” [...] [No entanto,] a experiência de verdade não decorre tanto de minha perspectiva de mim mesmo, decorre antes de tudo da própria obra, que me abre os olhos para o que é [...] não é a obra que deve se dobrar a minha perspectiva, mas, ao contrário, minha perspectiva que deve se amplificar, ou até se metamorfosear, em presença da obra (GRONDIN, 2012, p. 66).

Outra contribuição do autor muito cara ao presente trabalho é a importância da linguagem para a experiência hermenêutica. Segundo ele, para compreender o que alguém diz é preciso pôr-se de acordo sobre a coisa, ou seja, sobre aquilo que se diz, e não se deslocar para o interior da pessoa, como defendiam os outros autores. Nesse processo, a linguagem exerce papel fundamental, uma vez que ela é “o meio em que se realiza o acordo dos interlocutores e o entendimento sobre a coisa” (GADAMER, 2012, p. 560).

O mesmo ocorre no processo de tradução, uma vez que compete a quem traduz, por meio da linguagem, compreender o sentido do discurso a ser traduzido, de modo a manter o sentido e realizar as alterações linguísticas necessárias, tendo em vista se tratar de um outro mundo linguístico. O autor afirma, assim, que “toda tradução já é, por isso, uma interpretação,

e inclusive pode-se dizer que é a consumação da interpretação, a qual o tradutor deixa amadurecer na palavra que se lhe oferece” (GADAMER, 2012, p. 560).

De modo semelhante, Arrojo ([1986]2007) entende a tradução, antes de mais nada, como uma leitura e uma interpretação, de forma que não compete àquele que traduz “proteger” os significados “originais” de um texto, mas produzir novos significados a partir da sua leitura e interpretação desse texto. Partindo da desconstrução proposta por Derrida, a autora entende que o texto “como o signo, deixa de ser a representação “fiel” de um objeto estável que possa existir fora do labirinto infinito da linguagem e passa a ser uma máquina de significados em potencial” (ARROJO, [1986] 2007, p. 23).

A desconstrução, apesar de não ser uma teoria e não tratar especificamente da tradução e da interpretação, permite reflexões acerca das teorias que versam sobre essas questões. Conforme explica Derrida (1987[2009]), a desconstrução é, ao mesmo tempo, um gesto estruturalista e um gesto anti-estruturalista, uma vez que se propõe a “desfazer, descompor, densedimentar as estruturas” (DERRIDA, [1987]2009, p. 24). Desse modo, ao compreender o signo como uma relação entre significante e significado, relação que se estabelece por meio de uma associação entre esses dois elementos – que pode variar sincrônica (ao mesmo tempo) e diacronicamente (através do tempo) – (Saussure, [1916]2006), compreendemos que o signo não possui uma significação fechada e pré-estabelecida, mas sim que qualquer significação depende de um sujeito sócio-histórico-cultural que interprete e estabeleça essa relação.

De acordo com Grondin (2012), Derrida e Gadamer partilham da crítica ao cientificismo, ou seja, à necessidade de se estabelecer um método para as ciências humanas (e para a interpretação), e, conseqüentemente, suas obras refletem, em certa medida, o entendimento de Nietzsche, para quem “não há fatos, apenas interpretações”. Com essa afirmação, o filósofo alemão propõe uma crítica ao positivismo e sua busca incessante por fatos concretos, pela “verdade absoluta”, e explica que não podemos constatar nenhum fato “em si”, pelo contrário, a constatação de um fato perpassa pelo sujeito, por seus sentidos, visto que o olho humano “apenas resvala às tontas pela superfície das coisas e vê “formas”, sua sensação não conduz em parte alguma à verdade” (NIETZSCHE, 1983[1873], p. 54), aos fatos “em si”, à essência das coisas.

Para ele, o cientificismo apenas nos leva à ilusão de que é possível conhecer a verdade absoluta das coisas, ou sua “essência” (Platão). Ele ainda explica que “acreditamos saber algo das coisas mesmas, se falamos de árvores, cores, neve e flores, e, no entanto, não possuímos nada mais do que metáforas das coisas, que de nenhum modo correspondem às entidades de origem” (NIETZSCHE, 1983[1873], p. 55). O “verdadeiro” significado das coisas se constrói

por meio da linguagem, entretanto, “nas palavras, nunca importa a verdade, nunca uma expressão adequada: pois senão não haveria tantas línguas. A “coisa em si” (tal seria justamente a verdade pura sem consequências) é, também para o formador da linguagem, inteiramente incaptável” (NIETZSCHE, 1983[1873], p. 55).

Na esteira dessas reflexões, e agora voltando à questão da interpretação e da objetividade na AD, acreditamos não ser possível realizar uma descrição desprendida da interpretação, já que, como concluiu Nietzsche, não é possível conhecer o mundo que nos cerca de outra forma a não ser através da interpretação e da linguagem. Trazendo a ideia nietzschiana de que a verdade é uma ilusão para o contexto tratado nesta pesquisa, é possível afirmar que a objetividade, ou seja, a capacidade de se conhecer ou perceber algo em sua essência, sem passar pela via da subjetividade e da interpretação, é igualmente uma ilusão.

No entanto, apesar de alguns autores concordarem sobre a impossibilidade de uma descrição objetiva e sem interpretações, surge uma outra questão: há um limite para essa interpretação? E se sim, qual seria esse limite?

1.4.Os limites da interpretação

Segundo Foucault (1975), a interpretação no século XVI centrava-se na técnica da semelhança, que poderia se dar através da conveniência, do paralelismo (*emulatio*) ou da assinatura de propriedades visíveis (*signatura*). Para ele, é somente a partir de Marx, Nietzsche e Freud que uma nova forma de interpretação poderia ser concebida. Isso porque tais autores iriam modificar a natureza do símbolo. Conforme explica, “a partir do século XIX, com Freud, Marx e Nietzsche, os símbolos escalonaram-se num espaço mais diferenciado, partindo de uma dimensão do que poderíamos qualificar de profundidade, sempre que não a considerássemos como interioridade, antes pelo contrário, exterioridade” (FOUCAULT, [1975]1997, p 18).

Desse modo, o/a intérprete, na tentativa de decifrar os símbolos, deveria descender em uma linha vertical, a fim de mostrar que os símbolos não são o que realmente parecem ser, visto que Foucault entende que a linguagem nem sempre diz o que diz, ou seja, que há um outro significado subjacente. A pessoa que está interpretando deve, portanto, se tornar um bom escavador, nas palavras de Nietzsche. Desse modo,

A interpretação se converteu finalmente, numa tarefa infinita. A falar verdade, já o era no século XVI, porém os símbolos remetiam a si simplesmente, porque a semelhança não podia ser mais do que limitada. A partir do século XIX, os símbolos encadearam-se numa rede inesgotável, e também infinita, não porque se tenham repousado numa semelhança sem

limite, mas porque tinham uma amplitude e abertura irredutíveis. (FOUCAULT, [1975]1997, p. 20).

Muitos autores irão questionar o entendimento da interpretação como uma tarefa infinita, pois acreditam ser necessário impor limites para se evitar que qualquer coisa seja considerada interpretação válida. Na perspectiva da AD, a questão da interpretação e seus possíveis limites se torna mais forte, muito em função das orientações dispostas nos manuais. Uma das autoras que propõe essa discussão é Costa (2012). Para ela,

se por um lado, toda descrição envolve certo grau inevitável de interpretação, que não é totalmente livre nem autônoma, por outro, há interpretações que excedem esse certo grau inevitável e podem não ser aceitas. Daí, a importância de se refletir sobre quais os limites da interpretação (COSTA, 2012, p. 19).

Partindo dos parâmetros sugeridos por Britto (2006) para a tradução da poesia, a autora estabelece três limites para a interpretação de um produto audiovisual, ou critérios norteadores para a elaboração de uma AD. De acordo com ela,

o audiodescritor deve a) identificar as características mais significativas da cena, levando em consideração o áudio do produto para não repetir uma informação desnecessária, contudo, se for importante para o desenvolvimento da trama, mesmo estando presente no áudio, a informação pode e deve ser reforçada na descrição, se houver tempo disponível; b) atribuir uma prioridade, prestando atenção para as características não só na cena, mas na sua relevância em todo o produto, e; c) recriar essas características mais significativas (...) Em outras palavras, o audiodescritor deve **escolher**, a partir das especificidades da cena, uma forma de reproduzir o visual no texto que mantenha conotações as mais próximas possíveis das imagens (COSTA, 2012, p. 20, grifo nosso).

Desse modo, segundo a autora, o/a audiodescritor/a deve ser capaz de identificar o que deve ser explicitado e o que pode ser deixado implícito; usar adjetivos e advérbios, que, segundo ela, costumam ser associados à interpretação, mas que auxiliam na composição da cena; e optar por escolhas linguísticas que estejam de acordo com o plano da cena e o movimento da câmera. Para orientar a escolha dos adjetivos e advérbios, a autora sugere que o/a audiodescritor/a esteja familiarizado com as categorias propostas por Sabine Braun (2007, 2008): explicitação, inferência, coerência local e coerência global¹⁰.

¹⁰ Para mais informações acerca dessas categorias, sugere-se a leitura de BRAUN, S. Audio Description from a discourse perspective: a socially relevant framework for research and training. *Linguistica Antverpiensia* NS 6. 2007, 357-369, disponível em: https://www.researchgate.net/publication/262047976_Audio_Description_from_a_discourse_perspective_a_socially_relevant_framework_for_research_and_training <acesso março de 2020>

Dentre os autores que defendem a necessidade de limites para a interpretação, destaca-se o italiano Umberto Eco. No ciclo de palestras *Interpretação e Superinterpretação*, o autor propõe a importância de se estabelecer limites para a interpretação a fim de se evitar o que ele identifica como “superinterpretação”, que seria uma interpretação paranoica (ou interpretação suspeita, para a semiótica hermética).

Nesse sentido, Eco irá defender o que denomina de “interpretação sã” ou “interpretação econômica”. Diante dessa oposição, o autor reconhece a possibilidade de interpretações variadas sobre um mesmo texto, mas argumenta que, dentre elas, sempre haverá interpretações “melhores” ou mais lógicas do que outras (que seriam superinterpretações). Para exemplificar isso, Eco relata a interpretação da obra de Dante proposta por Rossetti. Segundo ele, Rossetti empreende uma leitura obstinada a descobrir mensagens ocultas que validem sua tese de que Dante inspirou a simbologia maçônica e para isso busca no texto do poeta italiano elementos que permitam essa interpretação.

A partir desse exemplo, Eco irá alfinetar os desconstrucionistas, que, segundo ele, apesar de defenderem a impossibilidade de se determinar regras para a interpretação, ainda interpretam de acordo com as regras do círculo hermenêutico (Schleiermacher), ou seja, a partir do pressuposto de que o texto é um todo coerente, de modo que “qualquer interpretação feita de uma certa parte do texto poderá ser aceita se for confirmada por outra parte do mesmo texto, e deverá ser rejeitada se a contradisser” (ECO, 2005, p. 76). Ele encerra sua palestra afirmando que essa seria a única forma de assegurar uma interpretação “adequada” e defende, portanto, como elemento norteador da interpretação a intenção do texto (*intentio operis*). Segundo ele,

o debate clássico tinha por objetivo descobrir num texto ou o que seu autor pretendia dizer [intenção do autor], ou o que o texto dizia independentemente das intenções do seu autor [intenção do texto]. Só depois de aceitar a segunda alternativa do dilema [a intenção do texto] é que podemos nos perguntar se aquilo que foi encontrado é o que o texto diz em virtude de sua coerência textual e de um sistema de significação original subjacente, ou é o que os destinatários descobriram nele em virtude de seus próprios sistemas de expectativas [intenção do leitor] (ECO, 2005, p. 74-75).

Para ele, “a intenção do autor é muito difícil de descobrir e frequentemente irrelevante para a interpretação de um texto” (ECO, 2005, p. 29), visto que é difícil para o próprio autor determinar sua intenção ao falar algo, “porque a língua [fala] em seu lugar”. Por outro lado, a intenção do leitor, que, em um primeiro momento, parece ser uma iniciativa que ele, apesar de reconhecer, critica por partir das expectativas do leitor – e que desencadearia a interpretação “paranoica” ou “esotérica” –, assume papel fundamental em sua teoria, e se assemelha ao “jogo” da obra de arte proposto por Gadamer. Segundo o autor,

a intenção do texto não é revelada pela superfície textual. Ou, se for revelada, ela o é apenas no sentido de carta roubada. É preciso querer “vê-la”. Assim é possível falar da intenção do texto apenas em decorrência de uma leitura por parte do leitor. A iniciativa do leitor consiste basicamente em fazer uma conjectura sobre a intenção do texto (ECO, 2005, p. 75)

Desse modo, a interpretação proposta por Eco parte da dialética entre a intenção do texto e a intenção do leitor. No entanto, é importante destacar que a intenção do leitor está restrita a um leitor-modelo projetado pelo próprio texto, ou seja, Eco entende que o texto é concebido com um leitor-modelo em mente, de modo que cabe ao leitor empírico fazer conjecturas sobre tal leitor-modelo e interpretar a partir dessas conjecturas. “Mais do que um parâmetro a ser utilizado com a finalidade de validar a interpretação, o texto é um objeto que a interpretação constrói no decorrer do esforço circular de validar-se com base no que acaba sendo o seu resultado” (ECO, 2005, p. 75-76). Observa-se novamente a ideia do círculo hermenêutico.

Com base nisso, pode-se entender a superinterpretação como uma interpretação que não respeita o leitor-modelo de cada texto e que ignora a intenção do texto pretendida por um autor-modelo projetado pelo próprio texto.

Além disso, para Eco, há uma distinção entre interpretar um texto e usar um texto. Como explica Robenhorst (2002, p.9) “(...) no entendimento de Eco a interpretação ocorre sempre que respeitamos a coerência de um texto, ou seja, quando temos em vista o mundo possível de um texto e o léxico de uma época. O uso, por sua vez, dá-se quando tomamos o texto da forma a mais livre possível, ampliando o universo do discurso” – que seria a superinterpretação.

Como resposta à palestra de Eco, Jonathan Culler irá defender a superinterpretação. Para ele, “a interpretação em si não precisa de defesa; está sempre conosco, mas, como a maioria das atividades intelectuais, a interpretação só é interessante quando é extrema. A interpretação moderada [ou econômica, nas palavras de Eco], que articula um consenso, embora possa ter valor em certas circunstâncias, é de pouco interesse” (CULLER, 2005, p. 130).

Para sua defesa, o autor começa questionando o exemplo de superinterpretação de Rossetti. Para ele, trata-se mais de um exemplo de subinterpretação do que de superinterpretação, visto que, conforme explica, “não são interpretados elementos suficientes do poema, e não são examinados textos anteriores reais para neles descobrir um rosacruzanismo oculto e determinar possíveis relações de influência” (CULLER, 2005, p. 132) da obra de Dante à maçonaria.

Sobre a interpretação considerada paranoide – que também seria uma superinterpretação – ilustrada por Eco a partir da frase “Oi, belo dia, não?” – que poderia ser interpretada não só como um simples cumprimento mas também como uma pergunta, desencadeando, assim, uma série de questionamentos do motivo pelo qual o interlocutor perguntou se estava um belo dia, como se estivesse em dúvida e buscasse uma confirmação –, Culler concorda que pode ser um tipo de interpretação contraproducente, ao menos quando o interesse é apenas receber as mensagens que nos são enviadas. No entanto, ele defende que, no mundo acadêmico, esse tipo de interpretação é “essencial para a compreensão correta das coisas” (CULLER, 2005, p. 134), visto que questiona o que é dado como óbvio e, até certo ponto, como verdade universal. Desse modo, entende que “o que Eco chama de superinterpretação pode ser, na verdade, a prática de fazer exatamente aquelas perguntas que *não* são necessárias à comunicação normal, mas que nos possibilitam refletir sobre seu funcionamento” (CULLER, 2005, p. 135).

No exemplo acima, fica claro que o leitor-modelo é aquele que consegue entender que a frase, apesar de ser apresentada como uma pergunta, não é efetivamente uma pergunta, mas sim uma forma de cumprimentar alguém. Entretanto, é válida e plenamente possível a interpretação que a entenda como uma pergunta, em especial entre pessoas que não fazem parte da mesma comunidade cultural, e tal interpretação é essencial para que se compreenda o funcionamento da língua dentro dessa comunidade.

Em sua réplica, Eco irá concordar com Culler nesse ponto: “concordo com Culler que mesmo a superinterpretação é frutífera, concordo com a ideia de suspeita hermenêutica” (ECO, 2005, p. 168). Eco ainda retoma Pierce – cuja teoria da semiótica ele havia criticado anteriormente, alegando que a semiótica hermética “vai longe demais” na prática da interpretação suspeita (p. 58) – dessa vez, para concordar com a noção de consenso da comunidade e reconhecer que, ao contrário do que ele havia proposto, a semiótica também estabelece limites para a interpretação.

Culler defende que “essa falta de limites à semiótica não significa, como Eco parece temer, que o significado seja a criação livre do leitor [preocupação que também esboça em relação à desconstrução]. Mostra, ao contrário, que os mecanismos semióticos descritíveis funcionam de maneiras recorrentes, cujos limites não podem ser identificados de antemão” (CULLER, 2005, p. 144). Sobre a desconstrução, Culler argumenta que

Umberto Eco parece considera-la uma forma extrema de crítica voltada para o leitor, como se dissesse que um texto significa qualquer coisa que o leitor queira (...). A desconstrução, ao contrário, enfatiza que o significado é limitado pelo contexto – uma função de relações internas ou entre textos –

mas que o contexto em si é ilimitado: sempre existirão novas possibilidades contextuais a serem apresentadas, de modo que a única coisa que não podemos fazer é estabelecer limites (CULLER, 2005, p. 143).

Nesse sentido, a desconstrução entende o contexto como o limite da interpretação, como o elemento que irá nortear a interpretação, mas o contexto não é delimitado e pré-definido. Como esclarece Evando Nascimento (2015, p. 75), para a desconstrução, a interpretação de qualquer discurso não teria como objetivo

reencontrar um sentido profundo, um significado fundamental, mas deslocar os sentidos, para se distanciar e se reencontrar em outras páginas e parágrafos. Sem essa volta (tour), sem esse desvio (détour) e sem esse volteio (tournure de frase) [que Eco poderia chamar de superinterpretação], não há leitura, mas uma simples cópia que nada diz de novo, que repete somente a palavra do outro, por excesso de fidelidade e sem nenhum gesto radical de tradução.

Em sua defesa, Culler aponta que Eco é adepto da superinterpretação em seus romances e em suas obras teóricas e afirma que “diga o que disser Umberto Eco (...), ele também acredita que a superinterpretação é mais interessante e intelectualmente valiosa do que a interpretação “segura” e moderada” (CULLER, 2005, p. 131), ao que Eco responde “não tenho objeções às pessoas que usam textos para implementar as mais ousadas desconstruções, e confesso que faço o mesmo com frequência” (ECO, 2005, p. 172). É interessante notar que, em sua resposta, Eco deixa claro que entende a desconstrução como um uso do texto e não uma interpretação, reforçando a distinção entre ambos. Desse modo, reconhece a validade da superinterpretação, mas não como uma interpretação, e sim como um possível – e talvez desejável – uso do texto.

Parece que a interpretação é um pré-requisito – ou uma etapa anterior – para o uso (adequado) de um texto, visto que é um processo que ocorre no interior do texto, de preenchimento de lacunas propositadamente deixadas pelo autor para o leitor-modelo. O uso de um texto, por outro lado, seria um processo que extrapola o texto e sua coerência interna. Portanto, podemos concluir que um bom uso do texto – ou uma boa superinterpretação – é aquela que parte de uma interpretação adequada. Talvez esse seja o limite que Eco quer propor.

A distinção apresentada por Eco se assemelha à discutida por Arrojo e Rajagopalan em *Signo desconstruído* (2003). Em seus artigos, os autores discutem o entendimento convencional de que a compreensão seria uma etapa anterior à interpretação. Conforme explica Rajagopalan (2003, p. 62), “a interpretação consiste em uma espécie de explicitação, isto é, um ato de tornar explícito algo que estaria contido no próprio objeto de interpretação (...) um ato de mediação entre um significado visto como imanente ao texto e o leitor que anseia atingir esse significado”. É, portanto, entendida como um processo de ampliação do significado

imane (compreensão), que, por sua vez, irá determinar se outros significados podem ou não ser acrescidos.

O autor explica que, durante muitos anos, entendeu-se a interpretação dessa forma, mas ele irá questionar esse entendimento a partir da desconstrução, que propõe uma crítica à primazia do texto (logocentrismo). Para ele, é preciso

encarar o texto como algo que primeiramente precisa ser contextualizado, isto é, traduzido para o seu meio original e primário – a fala – para que o leitor possa ter acesso ao “contexto comunicativo” do autor e, assim, conhecer sua intenção comunicativa, enfim a “ideia original” (RAJAGOPALAN, 2003, p. 64).

De forma semelhante, Arrojo (2003, p. 66) esclarece que “para a visão logocêntrica, o sujeito poderia apenas “interpretar” a realidade ou o texto depois de compreender essa realidade ou esse texto, compreensão essa que, quando realizada adequadamente, não deveria revelar as circunstâncias nem o contexto de sua realização ou de seu realizador”. Desse modo, a compreensão seria uma etapa anterior que independe do contexto ou do sujeito, seria, portanto, um processo objetivo, circunscrito ao texto. Tal concepção pressupõe a existência de um significado latente, que independe do sujeito para ser alcançado, o que permitiria avaliar objetivamente se uma compreensão é adequada ou não.

Pensando agora na teoria de Eco, a interpretação seria semelhante à compreensão, pois seu limite seria circunscrito ao texto, de modo que o sujeito, seu contexto e tudo o que for extratexto não devem interferir. Esse seria o limite para a interpretação, de modo que as expectativas do leitor empírico não teriam lugar nessa etapa. O uso do texto – ou a superinterpretação – seria justamente o que, para as teorias logocêntricas, representa a interpretação, o momento em que o leitor empírico – e seu contexto – extrapolaria os limites do texto.

A partir disso, pode-se concluir que a crítica de Eco não é voltada à superinterpretação, mas talvez àquela superinterpretação que não parta de uma interpretação adequada, ou seja, que não seja fruto de uma interpretação considerada “correta”, circunscrita ao texto e que leve em consideração a coerência interna do texto. De certo modo, essa teoria de Eco não se difere muito das teorias logocêntricas, cuja primazia do texto escrito exclui do processo de significação o contexto de produção e recepção e, de modo mais intrínseco, o sujeito, que é justamente o que Arrojo e Rajagopalan questionam.

O curioso é que essa preocupação em estabelecer um limite para a interpretação, que se assemelha muito à tentativa frustrada de determinar uma metodologia para a hermenêutica, não é uma constante no trabalho de Eco. Em *Obra Aberta* (1962), um de seus primeiros ensaios, ele

parte da semiótica de Pierce para defender que o intérprete tem papel ativo na leitura e concluir que a interpretação não tem critérios delimitados. Em *Interpretação e Superinterpretação*, publicada trinta anos depois, ele retoma *Obra Aberta* e explica que, na verdade, a leitura aberta que ele defendia era uma atividade provocada por uma obra, e seu estudo envolvia a dialética entre a obra e o leitor (intenção do texto e intenção do leitor). Para ele, as teorias modernas têm dado muita ênfase ao papel do leitor e negligenciado a importância da obra. O mesmo ocorre em *Lector in Fabula*, quando ele defende com mais veemência o papel ativo do leitor na construção de sentidos de uma obra, mas postula que esse leitor não pode ser um leitor qualquer, deve ser o leitor projetado pelo texto, com conhecimentos e habilidades necessárias para interpretar o texto, já antecipando a ideia de leitor-modelo.

Em *Interpretação e Superinterpretação*, ele retoma essas teorias para afirmar que o leitor tem sim um papel importante, mas o texto não pode ser desconsiderado, pelo contrário, o leitor deve se subjugar ao texto, entendimento que acaba por dar a ideia de que o leitor precisa se despir de suas expectativas, de seu contexto e de sua subjetividade (características que configuram o leitor empírico), para se aproximar do leitor-modelo projetado pelo texto. É justamente essa ideia que Arrojo irá criticar. A compreensão (interpretação para Eco) é encarada como uma etapa em que o/a leitor/a (ou intérprete) deve deixar de lado suas expectativas e subjetividades e concentrar-se no texto e nas expectativas que o texto constrói a partir de seu leitor-modelo. Entretanto, o que autores como Arrojo e Rajagopalan, a partir de Derrida, irão questionar é a possibilidade de o sujeito, no momento da leitura, separar o leitor empírico e o leitor-modelo e conseguir interpretar de acordo com esse limite proposto por Eco.

Arrojo (2003, p. 13) irá propor uma reflexão sobre a desconstrução da autonomia do sujeito cartesiano – que, como visto, vem se construindo desde Platão –, ou seja, sobre “a ilusão primordial da autonomia do intelecto como determinante, inclusive, da ilusão de verdade da coisa-em-si e de todas as ilusões dela decorrentes”. No mito da caverna, o intelecto é enaltecido como característica humana que nos diferencia dos demais animais, por isso, Platão incentiva o ser humano a sair da caverna e exercitar seu intelecto, para perceber o mundo que o cerca através da razão e não dos sentidos.

Tal postulado ensejou ao longo dos séculos um culto ao racionalismo, que, de acordo com Arrojo, tem como consequência a crença de que o ser humano pode se separar do real, ou seja, “pode olhar o “real” e o outro com olhos neutros, pode descobrir verdades que não sejam construídas por ele mesmo, nem “contaminadas” por seu desejo” (ARROJO, 2003, p. 14). Esse ideal platônico, como veremos a seguir, reflete-se na própria definição de descrição e, como veremos no capítulo 2, nas diretrizes para a elaboração de uma AD.

Vale destacar que, como mencionado acima, tanto a semiótica quanto a desconstrução não entendem a interpretação como inteiramente livre, há limites. O sujeito que interpreta não é livre, ele está inserido em um contexto sócio-histórico-cultural que irá delimitar a maneira como ele percebe por meio dos sentidos e interpreta o mundo que o cerca.

1.5. Definição de descrição

Como mencionado, a AD é definida como a descrição de imagens em palavras. Diante dessa definição, para compreendermos a AD, é importante pensarmos a imagem e a palavra, bem como a relação que elas estabelecem entre si. Além disso, cabe também trazer a própria definição do que se entende quando se fala em descrição, uma vez que os três conceitos (imagem, palavra e descrição) são fundamentais para entendermos a AD. Segundo o dicionário Aulete online¹¹, descrever é:

1. Reproduzir por escrito ou oralmente; expor em palavras como é ou foi (alguém, alguma coisa, um fato, sentimento) [td.: "Seria longo descrever a vida desse moço..." (José de Alencar, *A viúvinha*.)] [tdi. + a, para: "É impossível descrever-te o que se passou então em mim..." (José de Alencar, *Cinco minutos*.)]
2. Expor com detalhes, contar minuciosamente [td.: "Fui minucioso (...) em descrever a serra, os planos inclinados..." (Júlio Ribeiro, *A carne*.)] [tdi. + a, para: Descreveu-nos a viagem, dia a dia.]
3. Seguir percorrendo ou movendo; ter trajetória ou movimento de determinada forma [td.: Descrevendo uma espécie de oito no céu, o piloto desceu com o ultraleve.]
4. Mat. Desenhar, riscar, traçar [td.: descrever uma espiral.]
5. Ling. A partir da análise de um *corpus* (ver), produzir descrição objetiva e sistemática de uma língua, variante ou dialeto [td.]

Das possíveis definições oferecidas pelo dicionário, nos interessam a primeira e a segunda. Descrever seria, portanto, **reproduzir** em palavras, sejam elas escritas ou faladas, algo ou alguém de modo detalhado. De fato, esse parece ser o objetivo da audiodescrição: reproduzir em palavras uma imagem, de modo a reconstruí-la em outro sistema de signos. Entretanto, nos chama a atenção o verbo “reproduzir”, que pressupõe um movimento quase que mecânico, tal como uma máquina fotográfica que reproduz uma imagem. No entanto, se pensarmos dessa forma, perceberemos que, mesmo por trás da máquina, há um ser humano que direciona o olhar, sugerindo que, mesmo em um processo mecânico, há o componente humano (subjeto).

¹¹ <http://www.aulete.com.br/descrever> <acesso fevereiro de 2020>

Ao tratar da descrição pictural, Liliane Louvel (2006) apresenta a definição de descrição segundo a enciclopédia do século XVIII. Segundo a enciclopédia, descrição seria “uma figura de pensamento por desenvolvimento que, em lugar de indicar simplesmente um objeto, o torna de algum modo visível, pela exposição viva e animada das propriedades e das circunstâncias mais interessantes” (LOUVEL, 2006, p. 200). Tal entendimento de descrição se assemelha muito à noção de enargia própria da écfrase apresentada no início deste capítulo.

Para a autora, há dois tipos de descrição, a descrição pictural e a descrição pragmática. Esta última teria como finalidade a didática, a taxonomia. A diferença é que a descrição pictural não nomeia o real, pois resulta de um aspecto da língua que confere abertura estética à imaginação e não do aspecto de nomenclatura do real. Nesse sentido, a descrição pictural pode ser entendida como “a técnica que permite descrever as personagens, os lugares, as cenas, ou os detalhes das cenas, como se eles fossem quadros ou conteúdos de quadros” (LOUVEL, 2006, p. 197), segundo a definição de Viola Winner. No mesmo sentido, Jan Hagstrum entende esse tipo de descrição como uma descrição suscetível de ser “traduzida em pinturas ou em qualquer outra arte visual” (LOUVEL, 2006, p. 197). Percebe-se que ambos os entendimentos se assemelham ao conceito atual de AD.

Ainda sobre a descrição pictural, Louvel entende que ela segue três etapas: a primeira seria quando o olhar “recebe” a globalidade da obra e é submetido à primeira “impressão” da obra, em seguida há um “querer-ver” a imagem, de modo que o olhar se “perde” na imagem. A terceira etapa corresponde à interpretação da obra, ou seja, à operação de decifrar os signos e símbolos nela presentes. A descrição pictural resulta, desse modo, em uma realidade interpretada, ou seja, a descrição pictural não é capaz de recuperar a realidade tal como ela é, uma vez que ela parte da interpretação do/a descritor/a, podendo oferecer ao seu destinatário uma realidade interpretada.

Pensando nas imagens que serão descritas, Vilém Flusser (1985) faz uma distinção entre as imagens tradicionais e as imagens técnicas. As primeiras seriam pinturas, desenhos, entre outras formas de expressão presentes desde o início da humanidade e que antecedem a própria escrita. As segundas seriam as produzidas por aparelhos, como máquinas fotográficas e filmadoras. As primeiras são bidimensionais, são, portanto, abstrações de primeiro grau, visto que abstraem duas dimensões. Já as segundas são abstrações de terceiro grau, pois abstraem uma das dimensões da imagem tradicional – o que resulta em um texto (abstração de segundo grau) – e depois reconstituem a dimensão abstraída (abstração de terceiro grau).

A escrita, para ele, só seria possível a partir da imagem, e é entendida em sua teoria como linha. A linha cartesiana talvez seja a mais importante para a civilização ocidental

moderna, e ela determina “as linhas [como] discursos de pontos, e cada ponto é um símbolo de algo que existe lá fora no mundo (um “conceito”). As linhas, portanto, representam o mundo ao projetá-lo em uma série de sucessões” (FLUSSER, 2007[1972], p. 102-103). Desse modo, a linha (ou a escrita) é um processo, é histórico, ao passo que a imagem, que a antecede, é pré-histórico, e a imagem técnica, que perpassa a imagem tradicional e a linha, é pós-histórica.

Nesse sentido, define imagens tradicionais como superfícies que pretendem representar algo, cujo significado pode ser captado por um “golpe de vista” – diferente da escrita, que exige o conhecimento prévio do sistema linguístico para ser compreendida. O autor esclarece que “ao lermos as linhas, seguimos uma estrutura que nos é imposta; quando lemos as pinturas, movemo-nos **de certo modo livremente** dentro da estrutura que nos foi proposta” (FLUSSER, 2007[1972], p. 104, grifo nosso). No entanto, esclarece que, para aprofundar o significado das imagens, é necessário “vaguear” por sua superfície, em um método de *scanning*. Conforme explica, “o traçado do *scanning* segue a estrutura da imagem, mas também **impulsos no íntimo do observador**” (FLUSSER, 1985, p. 13, grifo nosso), ou seja, reconhece que o observador tem um papel ativo na construção de significados da imagem, que será resultado das intencionalidades do/a emissor/a (autor/a da imagem, pintor/a, desenhista, etc.) e do/a receptor/a (no caso, observador/a da imagem).

Flusser ainda explica que as imagens “não são conjuntos de símbolos com significados unívocos, como o são as cifras: não são “denotativas”. Imagens oferecem aos seus receptores um **espaço interpretativo**: [são] símbolos “conotativos”” (FLUSSER, 1983, p. 13-14, grifo nosso). Por outro lado, “o caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos” (FLUSSER, 1983, p. 20), visto que elas não são fruto da imaginação, como os são as imagens tradicionais, mas sim da **reprodução**. Entretanto, o autor entende que “a aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens” (FLUSSER, 1983, p. 20). Segundo ele:

Códigos imagéticos (como filmes) dependem de pontos de vista predeterminados: são subjetivos. São baseados em convenções que não precisam ser aprendidas conscientemente: elas são inconscientes. Códigos conceituais (como alfabetos) independem de um ponto de vista predeterminado: são objetivos. São baseados em convenções que precisam ser aprendidas e aceitas conscientemente: são códigos conscientes” (FLUSSER, 2007[1972], p. 114)

Aqui, o autor já deixa claro que, para se descrever uma imagem, é preciso, antes de mais nada, ler a imagem e compreender os significados ali construídos. No entanto, essa leitura, apesar de não ser completamente livre, visto que a superfície tem sua estrutura própria, oferece um espaço interpretativo ao observador, assim como os textos verbais, que dependem do leitor para alcançar significado (a relação entre intenção do texto e intenção do leitor de que fala Eco). Desse modo, não é possível uma descrição sem interpretação, tampouco uma leitura, seja qual for o texto, que não envolva interpretação. Além disso, a associação da imagem à subjetividade e da escrita à objetividade nos permite entender que a imagem apresenta para o/a observador/a um grau de complexidade maior se comparada com a escrita para o/a leitor/a, uma vez que, no segundo caso, autor/a e leitor/a compartilham de um mesmo código linguístico, ao passo que nas imagens não há um único código e este é subjetivo, ou seja, vinculado a pontos de vista.

Ao inventar a escrita, o homem se afastou ainda mais do mundo concreto (representado pelas imagens). Como explica o autor, a escrita representa o mundo conceitual e os conceitos não significam fenômenos, mas sim ideias. Desse modo, Flusser empreende uma crítica ao ideal socrático, posteriormente advogado por Platão, de que as palavras, e a língua por extensão, representam a essência das coisas. No diálogo “Crátilo”, Hermógenes, representante dos sofistas, defende que “nenhum nome é dado por natureza [como entendiam os socráticos], mas pela lei e o costume dos que se habituaram a chamá-la dessa maneira” (PLATÃO, 2001, p. 385). Para Sócrates, as coisas foram nomeadas por um legislador, entidade designada como “fazedor de nomes” capaz de “formar com os sons e as sílabas o nome **por natureza** apropriado para cada objeto, compondo todos os nomes e aplicando-os com os olhos sempre fixos no que é o nome em si” (PLATÃO, 2001, p. 390, grifo nosso), de modo que “nem todo homem é formador de nomes, mas apenas o que, olhando para o nome que cada coisa tem por natureza, sabe como exprimir com letras e sílabas sua ideia fundamental” (PLATÃO, 2001, p. 391).

A existência de diferentes línguas, e, conseqüentemente, diferentes palavras para designar as mesmas coisas, é explicada por Sócrates como trabalho do legislador de cada língua. “Quanto a ser isso expresso com estas ou com aquelas sílabas, não nos interessa, como também carecerá de importância ser acrescentada ou tirada alguma letra, uma vez que a **essência** da coisa seja bastante forte para manifestar-se no seu nome” (PLATÃO, 2001, p. 394, grifo nosso). Com isso, o filósofo grego e seus discípulos entendem que é a essência das coisas que determina a língua e nossa compreensão do mundo, em contraponto à célebre frase do sofista Protágoras de que “o homem é a medida de todas as coisas”, ou seja, de que a nomeação das coisas não parte de uma suposta essência daquilo que é nomeado, mas sim de uma

convenção arbitrária estabelecida pelo homem enquanto membro de uma sociedade. Desse modo, os socráticos entendem a língua como derivada da existência do mundo que nos cerca e como única forma de o homem alcançar a essência das coisas, ou a realidade em que estamos inseridos.

Flusser, por sua vez, irá fundar sua filosofia no pressuposto de que é a língua que cria a realidade, e não o contrário. É a língua que transforma em cosmos o caos que nos rodeia e no qual estamos inseridos.

Se definirmos *realidade* como “conjunto de dados”, podemos dizer que vivemos em dupla realidade: na realidade das palavras e na realidade dos dados “brutos” ou “imediatos”. Como os dados “brutos” alcançam o intelecto propriamente dito em forma de palavras, podemos ainda dizer que a realidade consiste de palavras e de palavras *in statu nascendi*” (FLUSSER, 2007[1966], p. 40).

Nesse sentido, Flusser entende que os dados brutos que nos cercam são percebidos por meio dos nossos sentidos, e ele destaca em particular os sentidos da visão e da audição, e chegam ao nosso intelecto por meio das palavras. Citando Locke, afirma que “nada está no intelecto que não tivesse estado anteriormente nos sentidos”. As palavras (linhas) são, portanto, responsáveis por articular esses dados, por conceituá-los e, por conseguinte, por construir a realidade dos dados. Desse modo, cada língua constrói uma realidade diferente, possibilitando ao homem alcançar apenas uma verdade relativa. “A verdade absoluta, se existe, não é articulável, portanto, não é compreensível” (FLUSSER, 2007[1966], p. 45).

Por outro lado, essa relação entre dados “brutos” e intelecto, possibilitada pela língua, perpassa e constitui o sujeito. Conforme explica, “O *Eu* é, portanto, uma árvore, cujas raízes, os sentidos, estão ancoradas no chão da realidade, cujo tronco, o intelecto, transporta a seiva colhida pelas raízes, transformada até a copa, o espírito, para produzir folhas, flores e frutos” (FLUSSER, 2007[1966], p. 46). Desse modo, “a língua se revela como sendo a essência (e não o instrumento) da sociedade” (FLUSSER, 2007[1966], p. 50). Para ele, é por meio da língua, e mais precisamente da conversação, que o intelecto se “realiza” (no sentido do verbo *realize* do inglês¹²).

Desse modo, as palavras que escolhemos para descrever não representam a essência das imagens que descrevemos, os dados brutos visíveis nas imagens, de modo que ao descrever, a aura de que fala Benjamin se perde, visto que não é possível recuperá-la por meio das palavras.

¹² Em português, “perceber”, “dar-se conta”, “compreender”, “imaginar”, “estar ciente”, de acordo com o dicionário <https://www.wordreference.com/enpt/realize> <acesso março de 2020>

Para Louvel, a descrição pictural resulta no iconotexto – que poderia ser compreendido aqui como a AD. O iconotexto estaria situado entre a imagem e o texto – aqui, verbal. O elemento pictural seria referente à imagem, ao quadro, à fotografia. Tal como a relação significante/significado, o iconotexto estabelece uma relação entre a imagem e a linguagem verbal, mas não se restringe à relação entre representação e coisa, implica dois modos de representação diferentes. O plano da representação entra em interseção com o plano da realidade.

Tal relação se estabelece através de analogia e não de identidade. Há o que a autora entende como “emulsão”, jamais uma fusão total entre imagem e texto. Haverá sempre um traço de um no outro. Para Louvel, o iconotexto seria um híbrido do texto, seria imagem e texto entrando em acordo (ou desacordo), seria, portanto, uma transposição, uma trasladação, uma tradução, a ação de passar de um lugar a outro, de uma linguagem a outra, de um meio semiótico a outro.

Retomando a definição de descrição proposta pelo dicionário aulete, a ideia de “reproduzir” uma imagem em palavras nos chamou a atenção em um primeiro momento, e, ao recorrer ao mesmo dicionário para pensarmos o significado de “reproduzir”, nos deparamos com a seguinte definição¹³:

1. Produzir de novo; tornar a produzir. [td.: "Mandou reproduzir os retratos de Maria?" (Júlia Lopes de Almeida, *A intrusa*)]
 2. Mostrar de novo; APRESENTAR; EXIBIR [td.: "...vagas de imigrantes reproduziam em nossos dias o tumulto das entradas do séc. XVIII." (Euclides da Cunha, *Confrontos e contrastes*)]
 3. Traduzir fielmente; imprimir ou publicar de novo; COPIAR; IMITAR; REEDITAR [td.: "...não era fácil reproduzir a nota, pois não a havia tirado de uma só página nem de um só livro..." (Machado de Assis, *Casa velha*)]
 4. Expor ou narrar com precisão; DESCREVER [td.: "...vou reproduzir as histórias que ele me contou..." (Lima Barreto, *O cemitério dos vivos*)]
 5. Copiar, imitar, retratar. [td.: "Nem sempre os filhos reproduzem os pais." (Machado de Assis, *Esau e Jacó*)]
 6. Tornar a executar; REFAZER; REPETIR [td.: "Um dia... lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei..." (Machado de Assis, *Dom Casmurro*)]
 7. Dar origem a (seres semelhantes ao produtor); PROCRIAR [td.: *Os dinossauros deixaram de reproduzir suas espécies.*] [int.: "É crença familiar (...) que os pombos são, quando se reproduzem muito, sinal de prosperidade no lar..." (Lima Barreto, *Marginália*)]
 8. Recomeçar, renovar-se, retomar. [int.: *Reproduziu-se o entusiasmo de outrora.*]
 9. Aparecer por mais de uma vez; nascer ou manifestar-se muitas vezes; MULTIPLICAR-SE; REPETIR-SE [int.: "As células se reproduziam exatamente iguais durante milhões de anos..." (Paulo Coelho, *Brida*)]
- [F.: re- + produzir.]

¹³ <http://www.aulete.com.br/reproduzir> <acesso em fevereiro de 2020>

Das definições, chama atenção especialmente a terceira, que entende “reproduzir” como “traduzir”, mas qualifica essa tradução como “fiel”. Desse modo, complementando a definição de descrição discutida anteriormente, descrever seria traduzir fielmente algo ou alguém em palavras. Mas como seria a tradução fiel de uma imagem em palavras?

Em sua teoria, Flusser conclui que é a língua que cria a realidade. A língua, para ele, é um sistema completo, no entanto, não é um sistema fechado, pois há a possibilidade de ligar diversas línguas, de passar de um cosmos para o outro, o que acontece no caso dos intelectos políglotas e também no caso da tradução. A ideia de tradução, e mais especificamente de tradução fiel, parece apontar para a possibilidade de que uma frase no “original” e na tradução significam a “mesma coisa”, ou seja, “a coisa em si”, indicando uma equivalência entre as palavras de línguas diferentes, equivalência que se encerra na “essência” da coisa a que se referem.

Entretanto, como discutido, as palavras não designam a essência das coisas, tampouco uma verdade que devemos almejar ao descrever, e isso fica especialmente claro quando se pensa na tradução. A partir do exemplo de *vou* (português) e *I go* (inglês), Flusser nos mostra que a tradução é impossível, pois não há equivalência entre os termos. Se houvesse, a expressão em português *vou estudar* seria equivalente a *I go learn*, construção considerada equivocada dentro do sistema linguístico inglês. Conforme explica “o papel, isto é, o significado, da frase *vou* dentro do sistema português é, portanto, **semelhante** ao papel, ao significado, da frase *I go* dentro do sistema inglês. A tradução é, pois, **aproximadamente** legítima” (FLUSSER, 2007[1966], p. 57, grifos nossos). Isso ocorre, segundo o autor, pois as línguas representam realidades diferentes, de tal modo que cada qual constitui uma realidade diferente. Para ele, a tradução só é possível em função de um parentesco ontológico entre as línguas, e representa, para o intelecto, a vivência da relatividade da realidade.

Percebe-se, desse modo, que é a tradução que refletirá a relatividade da realidade e, por conseguinte, a inexistência de uma verdade absoluta. Assim, a noção de fidelidade é colocada em xeque, pois, se não há uma essência, a que o/a tradutor/a deve ser fiel? Se o significado não é estável, visto que ele é construído pela língua, e as línguas – que estão em constante mudança – constroem realidades diferentes, de que forma poderá o/a tradutor/a ser fiel?

Louvel entende que em uma descrição pictural, “tal como numa tradução correta, não literal, trata-se de achar os meios de “transpor”, da melhor forma, a obra artística “de partida”, para o texto de chegada, por meio da linguagem. Como em toda tradução, haverá um resto, donde uma frustração do tradutor/narrador, incapaz de restituir totalmente o sabor do original” (LOUVEL, 2006, p. 95-96). Isso ocorre tanto na tradução entre duas línguas diferentes, uma

vez que não há equivalência linguística, quanto na tradução entre imagem e palavra (descrição pictural), já que, igualmente, não há equivalência entre a imagem e a palavra. Desse modo, como se pode avaliar uma descrição como “correta”? Para Louvel, o critério capaz de determinar a eficácia da passagem transmidiática será a qualidade do efeito pictural, quando o texto resultante da descrição for capaz de produzir uma “imagem real”.

Portanto, cabe ao narrador/a (aqui audiodescritor/a) desenvolver competências linguísticas e “confiar em suas impressões filtrando um primeiro contato com o sensível” (LOUVEL, 2006, p. 203), ou seja, com o olhar. É preciso, então, organizar o percurso do olhar segundo as modalidades estéticas e não didáticas. Nesse caso, trata-se menos de transparência (ou fidelidade) do que de possibilitar a projeção do imaginário.

Nesse contexto, é possível concluir que a descrição é uma forma de tradução e que a noção de “tradução fiel” como “tradução boa” ainda está arraigada no imaginário social, o que se reflete na própria definição do dicionário. No entanto, pelas reflexões aqui tecidas, percebe-se que a fidelidade, assim como a objetividade, é um ideal que pressupõe a existência de uma verdade absoluta, de uma realidade única, de uma “essência” das coisas, e é, por isso, uma ilusão. É por essa razão que a discussão acerca da interpretação na tradução (e, por conseguinte, na descrição) é de extrema importância, pois, apesar de não serem a mesma coisa, tradução e interpretação estão inter-relacionadas, de modo que não se justifica uma oposição entre descrever e interpretar, visto que, como foi possível perceber ao longo deste capítulo – em especial com Gadamer ([1967]2012) e Arrojo ([1986]2007), para quem a tradução é a consumação da interpretação –, é impossível ler um texto (que pode ser uma linha ou uma superfície) e, em seguida, traduzi-lo (ou descrevê-lo) sem antes interpretá-lo.

CAPÍTULO 2 – AUDIODESCRIÇÃO: MANUAIS E A REGRA DA OBJETIVIDADE

2.1. Breve histórico da Audiodescrição no Brasil e no mundo¹⁴

A AD tal como a conhecemos hoje surge nos Estados Unidos na década de 1970 com a dissertação de mestrado defendida por Gregory Frazier em 1975. Entretanto, sua prática teve início apenas na década seguinte, com o trabalho desenvolvido pelo casal Margaret e Cody Pfanstiehl. Ela, deficiente visual, havia sido contratada pelo *Arena Stage Theater* (Washington, DC), para tornar as peças teatrais exibidas no local mais acessíveis, e ao lado do marido foram os responsáveis pela AD da peça *Major Bárbara* em 1981. No ano seguinte, o casal foi convidado para audiodescrever a série *American Playhouse* exibida pela *Public Broadcast Service (PBS)*. A AD era transmitida via rádio simultaneamente à transmissão do programa na televisão. O Programa de Áudio Secundário (SAP) só começou a ser utilizado como recurso para transmitir a AD alguns anos mais tarde, também nos Estados Unidos, por iniciativa da WGBH (afiliada da PBS em Boston). Além do teatro e da TV, o casal também realizou as primeiras ADs de visitas a museus, parques e monumentos nos Estados Unidos.

Ainda nos Estados Unidos, na década seguinte, a *Metropolitan Washington Ear* promoveu em 1994 a AD da ópera *Madame Butterfly*, enquanto o projeto *Motion Picture Access (MoPix)*, financiado pela WGBH, possibilitou a chegada da AD no cinema com o filme *O Chacal* em 1999. Mais ou menos no mesmo período, a AD chegou a outros países, como a Inglaterra, primeiro com as produções amadoras do teatro *Robin Wood* na cidade de Averham, e depois profissionalmente com a peça *Stepping Out* (1988); a Espanha, com o filme *O último tango em Paris* (1987); e a França, com o filme *Indiana Jones e a última cruzada* (1989).

Foi apenas anos mais tarde, em 2003, que se exibiu ao público brasileiro a primeira mostra de cinema audiodescrito, no Festival *Assim Vivemos*, realizado desde então regularmente a cada dois anos¹⁵. Antes disso, alguns grupos espalhados pelo país foram responsáveis por desenvolver projetos de acessibilidade ao público cego, como o trabalho realizado pela Associação Laramara em São Paulo e pelo projeto *Cinema em Palavras* promovido pelo Centro Cultural Louis Braille em Campinas. Dessas iniciativas, surgiu a MIDIACE (Associação Mídia Acessível)¹⁶, primeira associação de audiodescriitores/as do Brasil.

¹⁴ Informações retiradas de Franco e Silva (2010).

¹⁵ <http://www.assimvivemos.com.br/2019/> <acesso maio de 2019>

¹⁶ <http://www.midiace.com.br/> <acesso maio de 2019>

Dessa associação resultaram diversos projetos de popularização da AD. Em 2005, foi lançado o primeiro DVD com AD do filme *Irmãos de Fé*, e em 2006, a peça *O Santo e a Porca*, exibida em São Paulo, foi a primeira com AD no país. O primeiro espetáculo de dança audiodescrito, intitulado *Os Três Audíveis*, foi exibido em Salvador em 2008 e em Curitiba em 2009, e também em 2009, foi realizada a primeira ópera com AD, *Sansão e Dalila*, na cidade de Manaus. Além disso, a MIDIACE foi responsável pela proposta da norma ABNT NBR 15290:2005, substituída posteriormente pela ABNT NBR 15290:2016¹⁷.

Já na televisão, a implementação da AD se traduz em uma intensa luta para que se cumpra o decreto (lei 5.296 de 2004¹⁸) que determina a disponibilização da AD pelas emissoras de televisão através do SAP por um período de duas horas diárias a ser gradativamente aumentado até atingir a totalidade da programação. Contudo, esse decreto foi alterado duas vezes (em 2005 e em 2006) a fim de estender o prazo concedido às empresas para oferecerem tal recurso e, com a proximidade do prazo final, em 2008, foi publicada uma portaria suspendendo o início da implementação da lei. Por fim, em março de 2010, uma nova portaria (n. 188¹⁹) determinou a implementação de duas horas semanais de AD no prazo de 12 meses, quantidade essa a ser aumentada gradativamente. Dessa forma, segundo essa portaria, as emissoras de TV são obrigadas a disponibilizar hoje, dez anos depois, vinte horas semanais na programação veiculada no horário entre seis e duas horas, segundo a letra f do artigo 7.2.1.

Apesar de o primeiro trabalho sobre AD ter sido desenvolvido nos Estados Unidos na década de 1970, e de a prática profissional ter se iniciado no mesmo país na década seguinte, os acadêmicos só passaram a se interessar pelo estudo da AD na década de 1990. Os primeiros trabalhos, publicados em revistas especializadas como *Journal of Visual Impairment & Blindness* (Estados Unidos) e *British Journal of Visual Impairment* (Inglaterra), estavam preocupados em estabelecer as características do público-alvo da AD e se o recurso realmente favorecia a compreensão de produtos audiovisuais.

Segundo Franco e Silva (2010), foi a partir dos anos 2000 e no âmbito dos Estudos da Tradução que a AD ganhou destaque na academia. A primeira menção à AD em uma revista sobre tradução foi feita por Gambier (2003) na introdução da edição especial da revista *The Translator*, quando o autor apresenta sua classificação da TAV, elencando a AD como uma de

¹⁷ <https://www.abntcatalogo.com.br/norma.aspx?ID=365121> <acesso maio de 2019>

¹⁸ http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2004/Decreto/D5296.htm <acesso maio de 2019>

¹⁹ <http://www.anatel.gov.br/legislacao/normas-do-mc/443-portaria-188> <acesso maio de 2019>

suas modalidades. A partir de então, foram feitas várias pesquisas a fim de estabelecer as características desse recurso e determinar os melhores parâmetros para a realização da AD.

No Brasil, os primeiros estudos sobre AD foram desenvolvidos junto aos grupos TRAMAD (Tradução, Mídia e Audiodescrição), na Universidade Federal da Bahia, coordenado por Eliana Franco, cujas pesquisas tiveram início em 2004 com a primeira dissertação sobre AD publicada em 2008 (a primeira do país), e LEAD (Legendagem e Audiodescrição) na Universidade Estadual do Ceará, coordenado por Vera Lúcia Santiago Araújo, que desenvolve suas pesquisas desde 2008. Hoje, além desses grupos, podem ser citadas, entre outras, as pesquisas desenvolvidas na Universidade Federal de Minas Gerais, por Célia Magalhães e Adriana Pagano, na Universidade Federal de Pernambuco, por Francisco Lima, na Universidade de Brasília, por Soraya Alves e na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita, por Lucinéa Marcelino Villela²⁰.

2.2.A subjetividade na Audiodescrição

Como vimos na introdução desta dissertação, a AD pode ser definida como a tradução de um texto visual para um texto verbal. Considerada, portanto, como uma modalidade de TAV, a AD, por sua vez, não se restringe apenas a produtos audiovisuais, como cinema, teatro, séries, documentários e programas de televisão. Díaz-Cintas (2010) classifica a AD em três categorias: 1) a AD gravada para a tela, ou seja, programas audiovisuais com imagens em movimento, como filmes, séries, programas de TV, documentários, etc.; 2) gravada para audioguias, comuns em museus, galerias de arte, exposições, para descrever imagens estáticas; e 3) ao vivo, no caso de peças de teatro, musicais, apresentações de dança, ópera, eventos esportivos, etc.

Adotando a classificação proposta por Díaz-Cintas (2010), Franco e Araújo (2011, p. 17) definem a AD como “a tradução em palavras das **impressões visuais** de um objeto, seja ele um filme, uma obra de arte, uma peça de teatro, um espetáculo de dança ou um evento esportivo” (grifo nosso). As autoras também especificam os elementos que devem ser audiodescritos. Conforme estabelecido por Jimenez-Hurtado (2010, p. 70), esses elementos se

²⁰ Abaixo, seguem os links de alguns dos grupos de pesquisa citados:

LEAD (UECE) <https://grupoleaduece.blogspot.com/2015/06/grupo-lead-promove-pesquisas-sobre.html>

LETRA (UFMG) <http://somos.ufmg.br/laboratorios/view/648>

Blog Francisco Lima <https://www.lerparaver.com/blog/2595>

MATAV (Unesp) https://matavunesp.wordpress.com/?fbclid=IwAR3076l1ID-NCKKATv9_1DfUSZUTZYrF8wT1s6zNdqk3zxFyZzhc65tvzNo

dividem em três níveis: 1) o narratológico, que se subdivide em verbal (créditos) e não-verbal (personagens, ações, cenários, etc.), 2) o cinematográfico, ou seja, a linguagem e estética fílmica, e 3) o linguístico, que seria a escolha da linguagem (tempos e modos verbais, adjetivos, advérbios).

Em relação aos estudos e pesquisas sobre AD, de acordo com Costa e Frota (2011, p. 3), a maior parte é desenvolvida no âmbito dos Estudos da Tradução. Contudo, as autoras destacam que há trabalhos sendo desenvolvidos em outras áreas, como nos Estudos de Tecnologia Assistiva e na Educação Especial, que consideram a perspectiva da AD como um recurso de acessibilidade. À título de exemplo, pode-se citar o projeto de pesquisa *Cinema ao pé do ouvido*²¹, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Minas, que tem como objetivo investigar os limites e as possibilidades da AD. Apesar de reconhecer a importância das pesquisas sobre AD desenvolvidas dentro dos Estudos da Tradução, Xavier e Rezende (2015), duas das pesquisadoras do projeto, preferem considerar a AD como uma mediação e não como uma tradução, pois acreditam que a tradução envolve critérios de equivalência e objetividade que a AD não comporta. Nesse sentido, as autoras refutam o termo tradução intersemiótica e argumentam que “se critérios como equivalência e objetividade já são questionados em traduções interlinguais, são ainda mais complicados em uma tradução intersemiótica” (XAVIER & REZENDE, 2015, p. 14).

Entretanto, a escolha do termo “mediação” é curiosa, pois estudiosos como Paulo Henriques Britto (2010) referem-se à tradução como um processo de mediação cultural. Partindo da teoria de Schleiermacher, Britto (2010) defende que tanto a domesticação quanto a estrangeirização propostas pelo autor alemão (e que só ganharam esses nomes com Venuti, 1998) consistem em mediações culturais. Por essa perspectiva, pode-se entender a tradução intersemiótica, e, por conseguinte, a AD, como um processo de mediação entre sistemas semióticos, tal como Alves e Araújo (2014, p. 39), ao definirem a AD como uma modalidade de TAV e, depois, afirmarem que “o audiodescritor precisa estar atento ao desenrolar da narrativa para poder servir de **mediador** de um processo de entendimento por parte das pessoas com deficiência visual” (grifo nosso). Desse modo, a escolha pelo termo “mediação” e a negação do termo “tradução” denota uma concepção de tradução vinculada ao ideal de equivalência linguística – já problematizado no capítulo 1 –, que pressupõe a objetividade do/a tradutor/a, e que limita a tradução ao que Jakobson (1959) classifica como “tradução

²¹ <http://portal.pucminas.br/proex/index-link.php?arquivo=midia&codigo=188&pagina=5002>

propriamente dita” (ou tradução interlingual), motivo pelo qual Derrida irá questionar a classificação proposta por Jakobson.

O linguista russo classifica a tradução em: 1) tradução interlingual, 2) tradução intralingual e 3) tradução intersemiótica. Tal proposta se mostrou revolucionária na época, por considerar como tradução não apenas práticas linguísticas de transposição de uma língua para outra (interlingual), mas também as que ocorrem dentro de uma mesma língua (intralingual) e as transposições que envolvem sistemas semióticos diferentes (intersemiótica), como o sistema visual e o verbal (no caso da AD). Entretanto, ao defini-las, Jakobson acaba por perpetuar o ideal de tradução como uma prática entre línguas, visto que define a tradução interlingual como “tradução propriamente dita”, como se as outras duas não fossem efetivamente traduções.

Para Derrida (2002, p. 24), Jakobson parte do pressuposto de que todos sabem o que é tradução, “o que é uma língua, a relação de uma língua com a outra e, sobretudo, a identidade ou a diferença, de fato, da língua”. Segundo o filósofo francês, essa definição de Jakobson não só pressupõe um consenso sobre o que é língua – consenso que inexiste entre os próprios linguistas – e sobre “como determinar rigorosamente a unidade e a identidade de uma língua”, como também implica no entendimento de que a tradução intralingual e a intersemiótica apresentadas por ele não seriam propriamente traduções, visto que, ao defini-las, o autor traduz a definição “tradução” que lhes caberia por meio de uma “interpretação definitória”, definindo, assim, tradução intralingual como “reformulação” e tradução intersemiótica como “transmutação”.

Percebe-se, a partir da colocação de Xavier e Rezende (2015) acima, que a tradução de fato tende a ser compreendida como a transferência linguística de um texto em uma língua para outro texto em outra língua, entendimento que é corroborado pela classificação de Jakobson. Contudo, na TAV (tradução intersemiótica), além do elemento linguístico, há outros elementos que não podem ser ignorados no momento da tradução, como os códigos paralinguísticos e os referentes à iconografia e à fotografia, por exemplo, razão pela qual muitos autores, como as citadas, entendem não se tratar de uma tradução.

Essa resistência em referir-se à AD como uma tradução se reflete também na legislação brasileira, que define esse recurso de acessibilidade como uma

narração adicional roteirizada, em língua portuguesa, integrada ao som original da obra audiovisual ou à sua versão dublada, contendo descrições das ações, linguagem corporal, estados emocionais, ambientação, figurinos,

caracterização de personagens, bem como a identificação e/ou localização dos sons (Instrução Normativa n. 145/2018)²².

Observa-se que, na definição oferecida pela disposição legal, em nenhum momento aparece a palavra “tradução”. Apesar disso, a presente pesquisa assume a AD e as demais modalidades de TAV como formas de tradução²³.

Desse modo, partindo do pressuposto de que a AD é uma tradução, Alves e Araújo (2014) acreditam que, ao audiodescrever, o/a tradutor/a precisa levar em conta a composição semiótica do produto audiovisual, razão pela qual defendem a ideia de letramento visual, pois entendem que o/a profissional da AD irá inevitavelmente editar aquilo que vê, e por isso precisa ser um/a observador/a ativo/a para selecionar o que é mais importante para a compreensão estética do produto audiovisual, ou seja, precisa ter conhecimento da estética fílmica para poder transmiti-la ao público através da AD. Desse modo, as autoras destacam o papel do/a audiodescritor/a e de sua subjetividade, traduzida aqui na habilidade de desenvolver o letramento visual.

Retomando a definição proposta por Franco e Araújo (2011) no início desta seção, além de situarem a AD nos Estudos da Tradução, elas a concebem como uma descrição inerentemente subjetiva, pois parte das **impressões** visuais de um objeto, ou seja, por mais que se tente produzir uma AD objetiva, ela sempre trará as impressões daquele/a que a concebeu.

Esses aspectos da definição das autoras remetem a duas questões não consensuais nos estudos desenvolvidos sobre AD: a primeira diz respeito ao entendimento da AD como uma forma de tradução, o que foi apresentado anteriormente e será melhor discutido no próximo capítulo, enquanto a segunda está relacionada ao ideal de que o/a audiodescritor/a deve realizar uma descrição objetiva, evitando interpretações.

Um dos primeiros autores a tratar explicitamente da subjetividade na tradução foi Venuti (1995). Apesar de Frota (1999) argumentar que os trabalhos desenvolvidos nos estudos culturais da tradução desconsideram “diferenças entendidas como singularidades relacionadas ao sujeito, a subjetividade concebida para além de sua dimensão social e histórica” (FROTA, 1999, p. 60), há de se reconhecer que o autor propôs uma quebra no binarismo língua/cultura de chegada e de partida ao considerar a tradução como discurso e o/a tradutor/a como um sujeito determinado pelo contexto social, histórico e ideológico. Dessa forma, o autor entende que “a subjetividade é constituída por determinações culturais e sociais diversas e até mesmo

²² http://www.in.gov.br/materia/-/asset_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/44498326/doi-2018-10-09-instrucao-normativa-n-145-2018-44497986 <acesso maio de 2019>

²³ Esse assunto será discutido mais detidamente no capítulo 3.

conflitantes, que medeiam qualquer uso da linguagem e variam de acordo com a formação cultural e o momento histórico”²⁴.

Em relação aos estudos sobre a subjetividade na TAV, Diaz-Cintas (2018, p.88), ao considerar a dimensão cultural da atividade tradutória, a partir dos estudos culturais da tradução (Hermans (1985), Lefevere (1992) e Bassnett e Lefevere (1998)), reconhece que “na transferência da língua de partida para a língua de chegada, mudanças subjetivas provavelmente irão acontecer, provocando o deslocamento de parte do sentido original, consciente ou inconscientemente, voluntária ou involuntariamente”. O autor ainda explica que a tradução, como atividade social, não é isenta de “certo grau de subjetividade e tendencionismo” por parte do/a tradutor/a e que os/as tradutores/as, dessa forma, são seres sociais e passam por um processo de socialização no qual são expostos/as a normas e valores do meio sociocultural em que se inserem. Nesse sentido, argumenta que, a partir dessas normas e valores, eles/as formarão suas próprias opiniões, que refletirão de alguma forma na tradução que produzirem.

Apesar de tratar especificamente da tradução interlingual, as constatações de Diaz-Cintas (2018) podem ser entendidas também na perspectiva da tradução intersemiótica, como é o caso da AD. Dentre as pesquisas que de alguma forma problematizam a subjetividade na AD, podem-se citar os trabalhos de Jimenez-Hurtado (2007) e Vercauteren & Orero (2013) na Espanha, e o de Holland (2009) na Inglaterra. O primeiro discute brevemente a presença ou ausência de interpretação do/a audiodescritor/a na AD de filmes, considerando, para tal, apenas expressões que para a autora refletiriam emoções. Já o segundo problematiza especificamente a descrição de expressões faciais e conclui que uma descrição considerada objetiva nem sempre é compreensível ao público. O estudo de Holland (2009), por sua vez, propõe uma reflexão sobre a impossibilidade da neutralidade nas ADs para o teatro e as artes visuais.

No Brasil, há a tese de doutorado defendida por Larissa Costa em 2014, na qual a autora problematiza a dicotomia que se estabeleceu na AD entre descrever e interpretar a partir da discussão acerca da descrição de gestos em filmes, e a pesquisa feita por Magalhães e Praxedes Filho (2013, 2015 e 2018), resultado da parceria entre o grupo de Legendagem e Audiodescrição (LEAD) da Universidade Estadual do Ceará (UECE) e o Laboratório Experimental de Tradução (LETRA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

²⁴ “subjectivity is constituted by cultural and social determinations that are diverse and even conflicting, that mediate any language use, and, that vary with every cultural formation and every historical moment. Human action is intentional, but determinate”.

Em sua pesquisa, Costa entende que a dicotomia entre descrever e interpretar é resultado das regras dos manuais de AD que preconizam uma AD objetiva e sem interpretação, de modo que a descrição acaba sendo associada à objetividade e a interpretação à subjetividade. Para pôr fim a essa dicotomia, a autora propõe uma gradação entre a descrição e a interpretação que não recaia nos sentidos absolutizantes e excludentes que costumam lhe ser atribuídos. Além disso, a pesquisa também envolveu estudo de recepção de ADs com descrição interpretativa de gestos em filmes, a fim de identificar sua importância (ou não) para a fruição da obra cinematográfica.

Magalhães e Praxedes, por sua vez, estudam a AD de pinturas em inglês, na variedade norte-americana, e português, na variedade brasileira, a partir do sistema de avaliatividade (SA) – que será melhor explicada no próximo tópico. Em 2016, Praxedes Filho publica novo artigo em coautoria com Oliveira Junior, no qual apresentam pesquisa conduzida a partir dessa mesma metodologia, mas agora voltada para o estudo da neutralidade em roteiros de AD de dois curtas-metragens.

As pesquisas citadas foram motivadas pelas diretrizes dos guias para produções de ADs, que entendem que o/a audiodescritor/a precisa ser objetivo/a. De acordo com o manual norte-americano *Standards for Audio Description and Code of Professional Conduct for Describers* (edição de 2008)²⁵, a primeira regra para a elaboração de um roteiro de AD é “descrever o que se vê”. Nesse sentido, o documento explica que uma pessoa “vê características físicas e ações; [mas] não vê motivações e intenções”. Da mesma forma, recomenda que o/a profissional da AD “nunca descreva o que pensa ter visto”, reforçando que não é possível ver motivações e intenções, razão pela qual essas não devem ser descritas. A segunda regra apresentada pelo manual prescreve que se “descreva objetivamente”, de modo a permitir que o espectador, a partir da descrição, construa suas próprias significações sobre o produto audiovisual. Para isso, o/a profissional da AD não deve “interpretar, explicar ou analisar”, ele deve se manter neutro.

Além dos Estados Unidos, a prática da AD no Brasil é muito influenciada pela AD desenvolvida na Inglaterra e na Espanha. A primeira é tradicionalmente vinculada a uma AD mais detalhada, centrada na descrição dos personagens e do cenário, enquanto a segunda prioriza a descrição da ação, e costuma ser mais sucinta²⁶. Em relação aos manuais, na

²⁵ <https://www.nps.gov/hfc/acquisition/pdf/audio-description/shared/attach-a.pdf> <acesso maio de 2018>

²⁶ Para mais informações sobre as características das ADs inglesa e espanhola, ver Bourne e Jimenez-Hurtado (2008).

Inglaterra, há o *ITC Guidance on Standards for Audio Description* (2000)²⁷, e na Espanha, a *Norma UNE 153020* (2005)²⁸.

O inglês é um documento de 38 páginas bem detalhado, que, apesar de não ser assertivo como o documento norte-americano, acredita que o/a audiodescritor/a não deva “dar voz a sua opinião pessoal ou interpretar eventos”²⁹ (*ITC Guidance*, p. 15), sobretudo na escolha dos adjetivos, um dos elementos mais importantes da AD, que “não devem refletir a visão pessoal do descritor”³⁰ (*ITC Guidance*, p. 20). A *Norma UNE 153020*, além de priorizar a descrição da ação dramática e concentrar-se menos na caracterização dos personagens e cenários, orienta que o/a audiodescritor/a evite expressar qualquer ponto de vista subjetivo.

De acordo com Costa (2012), a maior diferença entre esses três manuais (o norte-americano, o inglês e o espanhol) está na orientação dada para a escolha dos adjetivos. Apesar de o *ITC Guidance* determinar que o/a profissional da AD não deve fazer interpretações e escolher adjetivos com base em sua visão pessoal, ele defende o uso de adjetivos descritivos, pois entende que eles podem facilitar a compreensão de uma cena e evitar confusões. O manual espanhol, por outro lado, defende o uso de adjetivos concretos, evitando, porém, os de significado impreciso, e orienta que se evite também expressar pontos de vista subjetivos. De modo semelhante, o manual norte-americano entende que o/a audiodescritor/a deve evitar adjetivos e advérbios que representem juízo de valor, tais como bonito, arrumado, sujo, etc.

Da mesma forma, a autora destaca que uma grande diferença entre o manual norte-americano e o britânico é o entendimento a respeito da possibilidade de o/a profissional da AD oferecer explicações ao público. Enquanto o primeiro, como mencionado, deixa claro que o ele/a não deve fazer interpretações, explicações ou análises, o segundo acredita que explicações podem minimizar possíveis confusões, como se pode observar nos trechos abaixo, em que as duas primeiras fases correspondem ao modelo norte-americano e as duas segundas ao modelo inglês:

Ela aperta os lábios e franze os olhos
Ela fica de queixo caído e com os olhos arregalados

Ela franze os olhos desconfiada
Ela fica de queixo caído, em choque.
(*ITC Guidance*, p. 16 apud. COSTA, 2012, p. 8).

²⁷ http://audiodescription.co.uk/uploads/general/itcguide_sds_audio_desc_word3.pdf <acesso maio de 2019>

²⁸ Informações relacionadas à Norma UNE 153020 foram retiradas de Alves et. al. (2011) e Costa (2012).

²⁹ “describers should not voice a personal opinion or interpret events”.

³⁰ “they must not reflect the personal view of the describer”.

Entretanto, não fica claro, a partir dos exemplos, o que seria considerado como explicação, visto que o que se observa nos exemplos é a nomeação da expressão facial por meio do adjetivo “desconfiada” e da locução adjetiva “em choque”.

No Brasil, o *Guia para produções audiovisuais acessíveis* (2016)³¹, documento que oferece orientações para a elaboração de AD, LSE e janela de LIBRAS, recomenda, em consonância com os manuais apresentados acima, o uso de adjetivos e advérbios que expressem “estados de humor e de emoções condizentes com os construtos universais, sem valoração subjetiva por parte do audiodescritor” (ARAÚJO et. al., 2016, p. 24), ou seja, que não expressem juízo de valor.

Nos manuais brasileiro e, principalmente, inglês, identifica-se outro entendimento possível para a orientação segundo a qual o/a audiodescritor/a deve manter a objetividade: não necessariamente a supressão da interpretação e da subjetividade, mas a escolha de termos que não transmitam juízo de valor. O mesmo não se pode afirmar do manual norte-americano, que é bem claro ao estabelecer que o/a audiodescritor/a não faça interpretações. No entanto, o manual inglês é confuso, pois, conforme explica Costa (2012), ao mesmo tempo em que defende o uso de adjetivos interpretativos, como os que vimos nos exemplos acima, que ofereçam explicações sobre gestos e expressões faciais, ele especifica que a explicação não deve nunca interpretar. Isso reflete, além do desconhecimento acerca do que é interpretar, a comum associação entre interpretação e subjetividade.

Assim como estabeleceu-se na AD uma oposição entre descrever e interpretar – que se pretendeu desconstruir no capítulo 1 – há uma associação entre interpretar e ser subjetivo, que resulta em orientações como a do manual inglês mencionada acima. Apesar de interpretação e subjetividade estarem relacionadas, uma vez que quem interpreta é o sujeito (leitor/a ou observador/a) a partir de seu contexto sócio-histórico-cultural, não são termos sinônimos.

A incoerência do manual inglês revela, de certa forma, a dificuldade em se defender uma AD objetiva e sem interpretações. Sobre essa dificuldade, Costa ainda cita estudo realizado por Iwona Mazur e Agnieszka Chmiel (2012) que conclui que a leitura dos manuais nem sempre deixa “claro que julgamentos eram considerados subjetivos e que tipo de interpretação era mais objetiva e poderia ser incluída na AD” (COSTA, 2012, p. 16).

De qualquer forma, a partir das reflexões propostas no capítulo 1, concluiu-se que não há descrição sem interpretação e que também não existe a objetividade proposta pelos manuais,

³¹ <https://inclusao.enap.gov.br/wp-content/uploads/2018/05/Guia-para-Producoes-Audiovisuais-Acessiveis-com-audiodescricao-das-imagens-1.pdf> <acesso maio de 2019>

pois há um sujeito por trás da descrição, que não consegue perceber o objeto, a imagem audiodescrita, de outra forma que não por meio de sua interpretação e de sua subjetividade. Todos os manuais orientam que o/a audiodescritor/a tenha atenção no uso de adjetivos e advérbios, pois eles, ao lado da modalidade, são categorias que, dentro das principais perspectivas dos estudos linguísticos, como a gramática sistêmico-funcional e a gramática discursivo-funcional, são considerados como marcadores de subjetividade.

Entretanto, como explica Nagamura (2016) em sua tese, a gramática sistêmico-funcional propõe que tais categorias sejam divididas em objetiva e subjetiva, ou seja, entende que entre as categorias que marcam a subjetividade do falante pode existir objetividade – entendimento que se aproxima ao dos manuais mencionados, especialmente o norte-americano. Um exemplo seria o adjetivo “pobre”. Conforme exemplifica o autor, ele pode ser subjetivo quando for sinônimo de “coitado”, “desafortunado” (Meu Deus, o **pobre** doutor ia somente me dizer os resultados!) ou objetivo, quando se referir à condição socioeconômica (Encontrara uma das espécies mais raras, uma que muitos pensavam estar extinta no mundo ocidental: um médico **pobre**)³². No português, tal diferenciação costuma estar associada ao posicionamento do adjetivo: quando posicionado antes do substantivo, costuma ser subjetivo, quando posicionado depois, costuma ser objetivo.

Conforme esclarece Nagamura, a gramática discursivo-funcional, apesar de também fazer uso dessa classificação, parte do pressuposto de que há dois tipos de subjetividade: a gramatical, dentro da qual caberia tais distinções, e a inerente, resultante do caráter dialógico da linguagem, ou seja, a perspectiva discursivo-funcional entende que qualquer uso da linguagem é subjetivo, como propunha Benveniste (1988[1958]) em seu ensaio *Da Subjetividade na Linguagem*. Para o linguista francês, a linguagem “é tão profundamente marcada pela expressão da subjetividade que nós nos perguntamos se, construída de outro modo, poderia ainda funcionar e chamar-se de linguagem” (BENVENISTE, 1988[1958], p. 287).

Desse modo, mesmo o uso de adjetivos objetivos parte da subjetividade do falante. No caso do exemplo dado, o conceito de pobreza a partir do viés financeiro não é absoluto, pois depende da realidade do “eu” enunciador, de modo que pessoas diferentes podem ter conceitos diferentes acerca do que configura alguém como pobre ou como rico. E a subjetividade inerente não se manifesta apenas no uso de adjetivos, advérbios, e da modalidade, ela está presente em qualquer uso da linguagem. Nesse sentido, como se tem pretendido demonstrar ao longo deste

³² Ambos os exemplos foram retirados da tese de Nagamura (2016).

trabalho, não é possível ser objetivo ao realizar uma AD, porque a descrição só é possível a partir da linguagem e a linguagem constitui-se a partir da subjetividade.

Pensando no contraponto que existe entre essas reflexões e o que prescrevem os manuais, é possível refletir acerca da afirmação de Frota (2006, p. 146) de que “no campo da tradução, a rigor no campo mais amplo da linguagem, há muito já se rompeu com a crença no objetivismo” e questionar até que ponto ela realmente representa a realidade. Apesar de muitos estudiosos, como os citados ao longo desta dissertação, questionarem a possibilidade de objetividade, observa-se nos manuais não só o entendimento de que é possível ser objetivo, mas também de que é necessário para se fazer uma AD. Talvez por se tratar de uma área relativamente recente nos estudos da tradução (já que, como mencionado, só começou a atrair a atenção dos acadêmicos na década de 1990), observa-se a necessidade de teorizar e determinar regras e parâmetros para sua “execução”. O fato é que ainda não se rompeu com a crença no objetivismo e na necessidade e possibilidade de neutralidade por parte do/a tradutor/a. Pode-se entender que a preocupação em oferecer (e consultar) esses materiais reflete, de certa forma, a ideia de que qualquer estudo, para alcançar credibilidade, precisa ser objetivo e prescritivo, ideia vinculada à modernidade (Arrojo, 1996).

2.3. O que dizem alguns autores sobre o tema

Na tentativa de propor uma AD mais objetiva, Benecke (2004) defende que a AD seja elaborada por um grupo de três pessoas, das quais duas são videntes e uma é cega. Segundo ele, a necessidade de dois audiodescritores videntes “reflete a ideia de que duas pessoas que assistem à mesma cena nem sempre veem as mesmas coisas, então, como uma equipe, elas podem **monitorar** e complementar uma a outra”³³ (BENECKE, 2004, p. 79, grifo nosso). Ao propor que a AD seja elaborada por dois tradutores videntes, o autor procura amenizar (talvez até apagar) a subjetividade de cada tradutor/a, revelando um ideal que preza por uma maior objetividade.

Outro autor cuja contribuição para a prática da AD é notável é o norte-americano Joel Snyder (2011). Para ele, a AD é uma forma de arte literária, um tipo de poesia, e para ser um bom profissional da AD é preciso desenvolver quatro habilidades: a observação, através do letramento visual; a capacidade de editar e selecionar informações; uma linguagem vívida,

³³ “This reflects the idea that two people who watch the same scene will not always see the same things, so as a team they can monitor and complement one another”.

imaginativa e objetiva; e habilidades vocais, pois entende que o significado não se constrói apenas com palavras, mas também através da forma como se enunciam essas palavras³⁴.

Sobre a linguagem objetiva, em seu pequeno guia para a produção de uma AD, *An aid to literacy* (2011, p. 4), o autor argumenta que “juízos de valor atrapalham – eles constituem uma interpretação por parte do/a audiodescritor/a e são desnecessários e indesejados”³⁵, relembrando um pouco a orientação do manual norte-americano. Por essa razão, entende que os audiodescritores devem ser “objetivos, usando palavras específicas e imaginativas, sem serem interpretativos”³⁶ (SNYDER, 2011, p. 17). Cabe destacar que essa afirmação do autor contradiz em certa medida a associação que ele faz entre a AD e a poesia.

Por outro lado, como mencionado anteriormente, há estudos que concluem ser impossível afastar a interpretação da AD. Um desses estudos é o de Jimenez-Hurtado (2007), que analisa roteiros de AD e identifica que a estrutura frasal que mais aparece (30% dos casos) é “sujeito + verbo + predicativo”, construção em que, conforme aponta Araújo (2010), o predicativo implica necessariamente em uma interpretação. Em acordo com essa constatação, a autora brasileira, ao descrever os cursos de AD que coordena, explica que é importante que todos os alunos tenham a oportunidade de argumentar em favor de suas escolhas, visto que “na AD as descrições podem variar de acordo com a interpretação de cada audiodescritor” (ARAÚJO, 2010, p. 100).

Antes do surgimento do *Guia para produções audiovisuais acessíveis* (2016), Alves, Teles e Pereira (2011) sugeriram um modelo brasileiro de AD a partir de pesquisa desenvolvida na Universidade de Brasília (UnB), uma vez que as diretrizes oferecidas pela norma ABNT NBR 152990, única orientação para a elaboração de uma AD existente até então, são superficiais se comparadas aos manuais que existem em outros países (como os já citados acima). O modelo sugerido se assemelha às orientações oferecidas pelo *ITC Guidance* no que diz respeito à escolha dos adjetivos e advérbios, conforme aponta Costa (2012, p. 15). Tal como o manual inglês, os autores recomendam o uso de adjetivos descritivos, pois entendem que eles tornam a cena mais clara para o espectador, mas advertem que “não devem refletir a opinião pessoal do audiodescritor” (ALVES et. al., 2011, p. 23). Da mesma forma, recomendam que

³⁴ Sobre a importância da vocalização na AD, destaca-se o trabalho que está sendo desenvolvido na UECE, coordenado por Vera Lúcia Santiago, e apresentado no XIII Encontro Nacional de Tradutores e VII Encontro Internacional de Tradutores sob o título de *A locução/narração na audiodescrição de filmes*, em 10 de outubro de 2019. http://www.cchla.ufpb.br/entrad2019/?page_id=2192 <acesso 05 de novembro de 2019>.

³⁵ “Qualitative judgments get in the way—they constitute a subjective interpretation on the part of the describer and are unnecessary and unwanted”.

³⁶ “Audio describers try to be objective, by using words that are specific and imaginative, without being interpretive”.

os advérbios sejam usados cuidadosamente, “a fim de se evitar interpretações”. Em relação à linguagem, os autores orientam que ela seja “objetiva, simples, sucinta, porém vívida e imaginativa, ou seja, o léxico deve ser variado. Devem-se evitar interpretações, [pois o] espectador é quem faz suas próprias inferências baseadas em descrições objetivas” (ALVES et. al., 2011, p. 23).

Entretanto, em artigo mais recente, Alves e Teles (2017, p. 425) defendem, com base em (Eco, 1979), que o/a audiodescritor/a seja um leitor-modelo, ou seja,

um leitor capaz de decodificar a intenção do texto, que faça as interpretações necessárias para o entendimento da obra analisada e posteriormente audiodescrita, para que possa, assim, transmitir as informações relevantes para o público usuário dessa técnica tradutória.

Dessa forma, as autoras concluem que “além de destinatário, o leitor é também co-participante do processo gerativo de um texto”, o que envolve “levantar hipóteses sobre a intenção do texto, ou seja, [...] fazer interpretações diversas” (ALVES & TELES, 2017, p. 426). A partir disso, concordam com Araújo (2010), que observa que

Devemos saber que, ao fazermos uma narrativa, sempre deixamos nossas impressões e nossa visão de mundo. O audiodescritor só precisa tomar cuidado na escolha de sua adjetivação para não colocar suas inferências no texto, principalmente aquelas cruciais para o entendimento do filme. A garantia da acessibilidade reside em que a leitura do filme seja feita pelo espectador, seja ele vidente, ouvinte, surdo ou com deficiência visual. Não faz parte do trabalho do audiodescritor facilitar essa leitura. Ele precisa traduzir as imagens para propiciar à pessoa com deficiência visual a oportunidade de fazer a própria interpretação (ARAÚJO, 2010, p. 98 apud ALVES & TELES, 2017, p. 428).

No entanto, Vercauteren e Orero (2013) reconhecem haver uma dificuldade maior em audiodescrever essa adjetivação quando se trata de descrever expressões faciais, uma vez que, diferente de um romance, em que o autor pode discorrer sobre o desenvolvimento psicológico de um personagem em várias páginas, um produto audiovisual envolve um espaço restrito para esse desenvolvimento. Dessa forma, roteirista e diretor lançam mão de recursos característicos desse meio, como a expressividade dos atores, os diálogos e a trilha sonora, para a construção psicológica dos personagens, recursos que normalmente coocorrem e disputam a atenção do espectador, dificultando ainda mais o trabalho do/a audiodescritor/a. Considerando isso, as autoras chamam a atenção para o/a audiodescritor/a iniciante, que tende a levar ao pé da letra as diretrizes dos manuais, que prescrevem que se descreva com objetividade. De acordo com elas, apesar de alguns estudos (como o de Ekman, Friesen e Ellsworth, 1972) já terem revelado que algumas expressões são, de fato, universais e facilmente reconhecidas pelos espectadores,

é preciso ter cuidado com o que se entende por uma descrição objetiva, visto que algumas delas podem dificultar a compreensão do público.

Para ilustrar, elas oferecem dois exemplos: o primeiro corresponderia ao que normalmente se entende como uma descrição objetiva, que, na visão das autoras, poderia causar confusão e dificuldade para o público interpretar; já o segundo seria uma sugestão das autoras, que pode ser considerada como uma descrição interpretativa e até mesmo explicativa:

“Suas pálpebras e sobrancelhas se levantaram; seu queixo caiu”
 “A moça está surpresa”

“Suas pálpebras se apertaram e as sobrancelhas se juntaram enquanto ela cerrava os lábios”
 “A moça está brava”³⁷
 (VERCAUTEREN & ORERO, 2013, p. 193).

Dessa forma, elas entendem que existem emoções, como o medo e a raiva, que geralmente serão reconhecidas pelo público, ao passo que outras, como a compaixão e o ciúme, são consideradas expressões subjetivas e circunstanciais (FAIGIN, 2003). Por isso, as autoras concluem que “o audiodescritor deve tomar cuidado para não levar a regra da objetividade a sério demais”³⁸ (VERCAUTEREN & ORERO, 2013, p. 192). Além disso, a partir de experimento realizado na Universidade Autônoma de Barcelona (UAB), perceberam que os alunos, apesar de identificarem as emoções que veem na tela, têm dificuldade em verbalizá-las, possivelmente, com receio de imprimirem sua interpretação e subjetividade na descrição, por isso acabam levando a objetividade ao extremo e oferecendo alternativas como as apontadas acima.

Louise Fryer (2016), ao tratar sobre a subjetividade em seu livro *An Introduction on Audio Description: a practical guide*, reconhece a legitimidade da argumentação que defende uma AD objetiva, visto que entende que o ideal seria que a descrição possibilitasse que o público tivesse autonomia para chegar às suas próprias conclusões. No entanto, chama a atenção para duas dificuldades inerentes ao processo de elaboração da AD e que interferem diretamente nas escolhas feitas pelo/a audiodescritor/a: a necessidade de concisão – que faz com que ele/a opte por nomear em vez de descrever – e a dificuldade em decodificar expressões faciais – que é ainda maior para a pessoa com deficiência visual, uma vez que ela não é tão familiarizada com o código não-verbal.

³⁷ “Her upper eyelids and brows rise; her jaw drops open. Her eyelids tighten as her brows draw together and she presses her lips together. The lady is surprised. The lady is angry”.

³⁸ “the describer should be careful not to take this objectivity rule too far”.

Sobre esse último ponto, explica que, apesar de muitos autores já terem tentado decodificar as diferentes expressões faciais, tais como os psicólogos Ekman e Friesen (1978), que propuseram o que ficou conhecido como *Facial Action Code System*, não há um consenso entre eles a respeito do significado das diferentes expressões e emoções.

De modo semelhante, Costa (2012, p. 16-17) argumenta que

é extremamente difícil descrever expressões faciais objetivamente e de forma rápida, na medida em que o rosto humano é capaz de expressar emoções altamente complexas [visto que] um simples ato de levantar as sobrancelhas, por exemplo, pode significar ansiedade, alívio, surpresa, ironia e muitas outras emoções quando combinada com movimentos de outros músculos faciais.

A autora também discute as noções de descrição e interpretação, que, como já comentado, são geralmente encaradas como oposições binárias, em que a primeira seria mais objetiva e a segunda mais subjetiva. A partir disso, conclui que “ainda que quiséssemos, a audiodescrição não pode ser nem totalmente descritiva (objetiva) e nem totalmente interpretativa (subjetiva), sendo necessária avaliação constante do quanto isso é possível e aceitável” (COSTA, 2012, p. 22).

Sobre o uso de adjetivos e advérbios, entende que

ao mesmo tempo em que qualificam e, por isso, podem evidenciar mais rapidamente uma opinião, julgamento ou valoração, sendo descrições tidas como subjetivas, e, portanto como interpretações, podem tornar a descrição mais interessante e até precisa, na medida em que propicia e não impede ou mesmo destrói a fruição na relação espectador-obra e agiliza a compreensão da dramaticidade da cena (COSTA, 2012, p. 22).

A pesquisa desenvolvida por Magalhães e Praxedes Filho (2013, 2015 e 2018) também problematiza a objetividade na AD. A partir do sistema de avaliatividade, concluíram que “não há possibilidade de neutralidade absoluta em roteiros de AD para o teatro e as artes visuais”³⁹ (MAGALHÃES & PRAXEDES-FILHO, 2018, p. 293), visto que o estudo realizado a partir de roteiros de ADs para pinturas, semelhante ao estudo conduzido por Holland (2009) na Inglaterra sobre ADs de peças de teatro, demonstrou que “todos os roteiros revelaram ocorrências de avaliação”⁴⁰ (MAGALHÃES & PRAXEDES-FILHO, 2018, p. 293).

Para o estudo, foram consideradas três categorias de avaliação: atitude (afeto, julgamento e apreciação), compromisso (monoglossia e heteroglossia) e gradação (força e foco), de modo que, quanto maior o número de expressões dessas categorias, mais interpretativo/avaliativo é o roteiro. O afeto corresponde às emoções, o julgamento ao

³⁹ “there is no possibility of absolute neutrality in AD scripts for the theatre and the visual arts”

⁴⁰ “all scripts had appraisal occurrences”

comportamento e a apreciação corresponde a avaliações de ordem estética. A segunda categoria está relacionada ao uso de verbos modais, o que pressupõe a existência de outras possibilidades de interpretação, como nas frases “ele é honesto” (monoglossia) e “ele parece honesto” (heteroglossia) – vale ressaltar que o estudo conclui que os roteiros norte-americanos tenderam mais à heteroglossia e os brasileiros à monoglossia. Por fim, a força está relacionada a gradações de quantidade e intensidade e o foco está relacionado à prototipicidade e à “precisão pela qual os limites de uma categoria são construídos, por exemplo, ‘por volta das cinco da tarde’” (MAGALHÃES & PRAXEDES-FILHO, 2018, p. 286).

É curioso notar que a pesquisa revelou que os roteiros norte-americanos são mais interpretativos que os roteiros brasileiros analisados, o que parece uma contradição, visto que o manual estadunidense discutido acima é muito assertivo em relação à objetividade necessária para se redigir um roteiro de AD. Uma das hipóteses levantada pelos pesquisadores é de que, com o passar dos anos, o/a profissional da AD nos Estados Unidos se tornou, talvez inconscientemente, menos atento/a e preocupado/a com os padrões de neutralidade, ao passo que os/as brasileiros/as, menos confiantes e mais preocupados/as com a aceitação de seu trabalho pelo mercado internacional – uma vez que, como observado anteriormente, a AD no Brasil teve início muitos anos depois da AD nos Estados Unidos –, não medem esforços para seguir os padrões de neutralidade estabelecidos pelos manuais.

Com o intuito de exemplificar a dificuldade de descrever expressões faciais e estados de humor de forma objetiva, selecionaram-se dois exemplos de um estudo realizado como parte desta pesquisa de mestrado e publicado no artigo *Considerações sobre a possibilidade de objetividade na audiodescrição*⁴¹. Para o estudo, foi feito um roteiro de AD para o curta-metragem *Eu não quero voltar sozinho* (2010), de Daniel Ribeiro, em conjunto com uma consultora cega (AD1), seguido de uma análise das escolhas tradutórias propostas pelo roteiro. Para esse roteiro, utilizou-se o software de legendagem *Subtitle Workshop*, para facilitar a marcação do tempo de inserção das descrições. Posteriormente, o roteiro foi enviado para a consultora em arquivo *Word* para que ela pudesse fazer seus comentários, a partir dos quais o roteiro foi revisado.

Para discutir a possibilidade de objetividade, apresentou-se outra descrição (AD2) – realizada pela empresa Mil Palavras –, a fim de evidenciar que uma mesma cena pode ser

⁴¹ STEFANINI, M. W. Considerações sobre a (im)possibilidade de objetividade na audiodescrição. Revista intercâmbio, v. 41, p. 65-87, 2019.

descrita de diferentes formas, a depender da interpretação do/a audiodescritor/a. Foram destacadas as expressões que indicam estados de humor nas duas ADs.

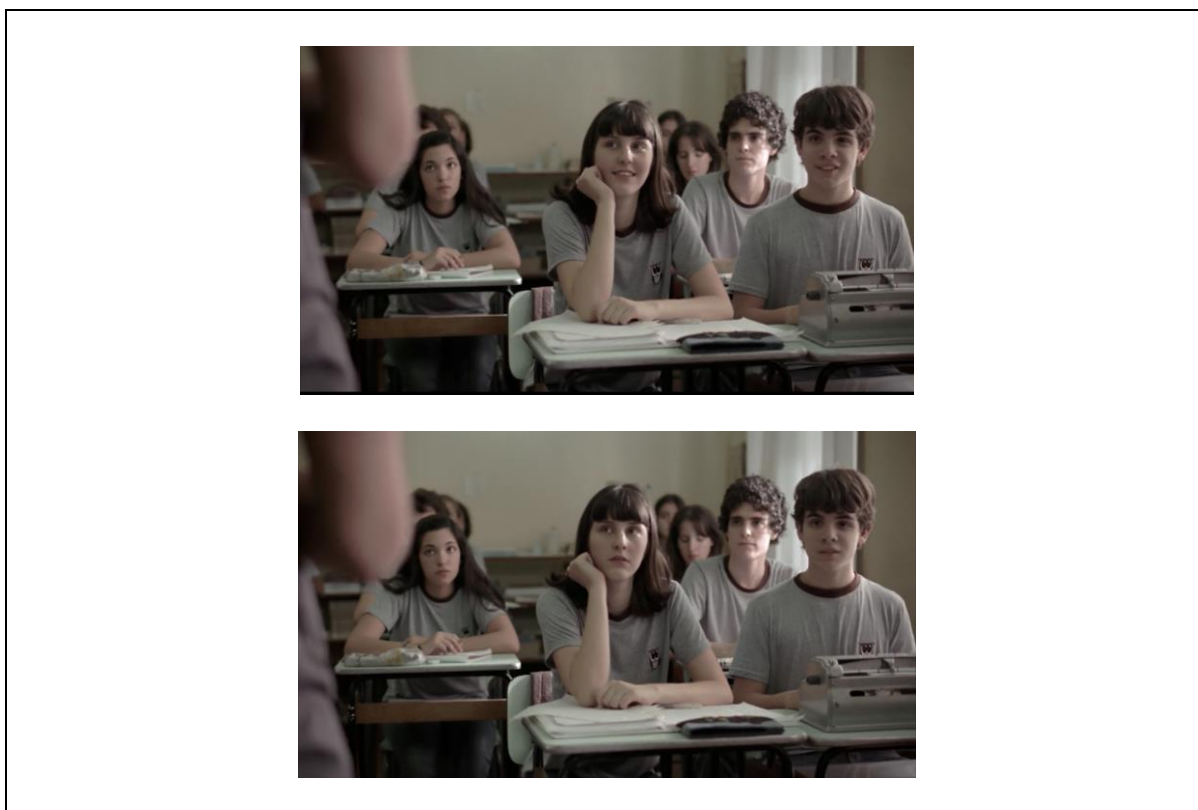


Imagem 1: Cena do curta, 6min8s-6min30s

AD1

00:06:09,3 – 00:06:14,9: Na escola, Gi ajuda Léo a copiar o conteúdo da lousa. O professor caminha entre os alunos.

00:06:32,3 – 00:06:39: Logo, Gi fica **desapontada** por não poder fazer dupla com Léo e lança um olhar a Gabriel. Ele dá um tapinha nas costas do amigo, que responde com um joinha.

00:06:42,1 – 00:06:43,8: Gi está com a **cara fechada**.

AD2:

00:06:08,5 – 00:06:11,5: Na aula, a carteira de Gi está grudada na de Léo (sobreposição à fala de Giovana).

00:06:12 – 00:06:15: O professor vem do fundo da sala por entre as carteiras até a frente da turma.

00:06:22,5 – 00:06:23,8: Ela sorri e toca o braço do amigo (sobreposição à fala do professor).

00:06:25,6 – 00:06:27: Gi fica **frustrada** (sobreposição à fala do professor).

00:06:29,8 – 00:06:42: Ela se vira e olha para Gabriel (sobreposição à fala do professor) que de imediato se inclina e cutuca as costas de Léo. Ele reclina o corpo, sorri e bate na mão do amigo. Gi **se afasta** e aceita o convite da colega de trás (sobreposição à fala da colega).

Nesta cena, observa-se uma mudança na expressão facial da personagem Giovana, que é descrita nas duas ADs através do uso de adjetivos (que seriam qualificados como subjetivos pela GDF): desapontada e frustrada. Ambas as ADs optam por reforçar o sentimento da personagem, mas fazem isso de formas diferentes. Na primeira, sua expressão é descrita como “cara fechada” e na segunda, descreve-se sua ação de se afastar do amigo – o que seria considerada uma descrição mais objetiva. Como não há tempo suficiente para descrever tudo o que acontece na cena – uma vez que a descrição deve ser inserida nos intervalos entre as falas –, o/a audiodescritor/a precisa escolher o que considera mais relevante de acordo com o seu olhar e a sua interpretação da cena. Desse modo, percebe-se que a primeira AD optou por descrever a expressão da personagem enquanto a segunda optou por descrever sua ação, resultando em duas descrições bem diferentes. Essa diferença revela a subjetividade do olhar e o fato de que a imagem, por mais neutra que possa parecer ser, desperta interpretações diferentes de acordo com a subjetividade de quem a olha, como explica Didi-Huberman ao recorrer ao exemplo do Joyce de Ulysses.

A descrição proposta pela AD2 costuma ser considerada objetiva por não envolver termos associados à subjetividade, como adjetivos e advérbios, e por centrar-se na descrição da ação, ao passo que na AD1 descreve-se a expressão da personagem e, para isso, faz-se uso de um adjetivo (“fechada”).



Imagem 2: Cena do curta, 14min54s-15min27s

AD1:

00:15:01,6 – 00:15:06,5: Léo se levanta com **expressão intrigada** e começa a procurar por algo.

00:15:15,8 – 00:15:17,2: Ela olha debaixo da cama.

00:15:18,8 – 00:15:20,7: Close no rosto de Léo, que sorri (sobreposição à fala de Giovana).

00:15:25,2 – 00:15:26,6: Léo ainda está sorrindo.

AD2:

00:15:01,6 – 00:15:09: Ele senta na cama, **confuso**. Ela senta ao seu lado. Ele levanta e passa as mãos pela cadeira e pela mesinha do computador (sobreposição à fala de Giovana).

00:15:16,3 – 00:15:17: Ela olha.

00:15:19 – 00:15:22,2: Léo sorri e **extasiado** se encosta na escrivaninha (sobreposição à fala de Giovana).

Nessa outra cena, situação semelhante se observa, visto que ambas as ADs optam pelo uso de adjetivos (ou locuções adjetivas) para descrever a expressão da personagem Léo: com expressão intrigada, confuso e extasiado. Essas escolhas demonstram que os adjetivos são fundamentais para uma descrição detalhada que permita ao espectador reconstruir a imagem mentalmente e construir os significados da cena. Entretanto, como discutido, os adjetivos, junto dos advérbios e dos modais, costumam expressar a subjetividade do falante e, por esse motivo, os manuais orientam cuidado na escolha desses termos, tendo em vista que pretendem propor uma AD objetiva. Cabe destacar que na AD1 alguns dos termos sublinhados foram assinalados pela consultora como marcas de subjetividade ou de interpretação que, segundo ela, deveriam ser alteradas.

Nesse sentido, percebe-se novamente a subjetividade de olhares, uma vez que a consultora considerou que tal descrição deveria ser alterada, por ser considerada subjetiva, ao passo que o/a audiodescritor/a não entendeu ser necessária essa alteração por se tratar de uma interpretação inerente à descrição. Pode-se relacionar isso ao conceito de pré-juízo proposto por Gadamer, ou seja, a percepção de que os pré-juízos orientam nossa interpretação e a capacidade de, a partir dessa percepção, identificar os pré-juízos válidos e aqueles que devem ser evitados. No caso, a pessoa que escreveu o roteiro considerou tais pré-juízos válidos para a descrição da cena.

Com vistas a melhor discutir o conflito entre a objetividade proposta pelos manuais e a subjetividade inerente, no próximo capítulo, será feita a análise de cinco entrevistas realizadas com profissionais da AD, que refletem acerca da possibilidade ou não da elaboração de uma AD objetiva.

CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DAS ENTREVISTAS

Além da discussão teórica proposta nos capítulos 1 e 2, a pesquisa também envolveu entrevista a cinco profissionais da AD, com o intuito de identificar seu posicionamento em relação à questão aqui discutida: a possibilidade de descrever objetivamente, tal como orientam os manuais de AD, de modo a estabelecer um diálogo entre a discussão teórica e a prática. Também foram feitas perguntas relacionadas à formação profissional das entrevistadas e ao processo de elaboração de uma AD, em especial em relação ao trabalho do/a consultor/a cego. Por fim, foi perguntado se as profissionais consideram a AD como uma tradução, uma vez que tal entendimento não é consensual, inclusive, entre os estudiosos, como se discutiu no capítulo 2.

Para isso, a pesquisa foi aprovada pelo Comitê de Ética da Universidade (Número do CAAE: 89371218.0.0000.8142), e os Termos de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) foram devidamente assinados pelas participantes.

Desse modo, entrou-se em contato com dez audiodescritores de perfis diferentes – ou seja, profissionais que trabalham com AD para o cinema, teatro ou televisão, e que são freelance ou trabalham em empresas – e foi possível realizar entrevista com cinco deles, todas mulheres que variam entre 20 a 50 anos e do estado de São Paulo. Dentre os audiodescritores contatados, apenas um era homem, o que nos permite levantar como hipótese que a maioria dos profissionais da área são mulheres.

O convite foi feito a partir de conhecimento prévio dos profissionais ou indicação das próprias entrevistadas e as entrevistas foram realizadas no período de abril a junho de 2019, pessoalmente, no caso das entrevistadas E3, E4 e E4, que residem ou trabalham no município de Campinas, e por Skype, no caso das entrevistadas E1 e E2, visto que residem em São Paulo e não foi possível o encontro pessoalmente na data da entrevista. As perguntas foram feitas no momento das entrevistas, com exceção de E1, que solicitou que as perguntas lhe fossem enviadas antes, mas optou-se por enviar apenas as perguntas 1, 2, 3, 4 e 6, pois desejava-se que as demais perguntas fossem respondidas sem que as entrevistadas tivessem tempo prévio para refletir a respeito. Da mesma forma, foram feitas poucas intervenções nas respostas dadas, de modo que as entrevistadas pudessem responder livremente.

Todas as entrevistas foram gravadas usando um aplicativo de celular e posteriormente transcritas (a transcrição completa das entrevistas encontra-se nos anexos deste trabalho). Além disso, optou-se por restringir as entrevistas a profissionais que estão inseridos no mercado de trabalho, ou seja, que, no momento da entrevista, não estão trabalhando com AD

exclusivamente no contexto acadêmico, uma vez que a perspectiva dos/as acadêmicos/as já foi explorada no capítulo anterior.

Abaixo, há uma apresentação de cada entrevistada. Optou-se por entrevistar profissionais com perfis diferentes, tanto no que diz respeito à formação, quanto em relação ao trabalho com AD, de modo que há, entre as entrevistadas, profissionais com formações variadas e aquelas que trabalham em empresas ou como autônomas. Da mesma forma, o tempo de trabalho com AD é muito variado entre as entrevistadas, tendo aquelas que trabalham como audiodescritoras há vinte anos e aquelas que conheceram a AD há apenas dois anos. Isso resultou na heterogeneidade das respostas, e permitiu perceber que a percepção da possibilidade ou não de objetividade na AD é determinada por diversos fatores.

E1: Teve seu primeiro contato com AD em 2013, em um curso de pós-graduação em Tradução, e começou a trabalhar efetivamente com AD em 2015. Hoje, trabalha principalmente com AD de cinema e seriados para televisão como autônoma. É formada em História, com pós-graduação em História da Arte e em Tradução Inglês-Português.

E2: Teve seu primeiro contato com AD como professora de um curso de pós-graduação em Tradução, no começo dos anos 2010. Até então, trabalhava majoritariamente com tradução técnica. Hoje, além da tradução técnica, é sócio proprietária de uma empresa de acessibilidade audiovisual, na qual trabalha como audiodescritora, e professora em cursos de formação de audiodescritores. Tem formação na área de Letras e Tradução.

E3: Trabalha há dois anos (na data da entrevista) em uma empresa de tecnologia e acessibilidade localizada na cidade de Campinas e voltada ao desenvolvimento de produtos para a área de tecnologia e televisão digital. Além de oferecer suporte técnico, a empresa realiza os serviços de *closed caption* e AD. A entrevistada teve seu primeiro contato com a AD em uma exposição do Itaú Cultural, antes de a empresa começar a oferecer o serviço, o que ocorreu por volta de 2017. É estudante do curso de Letras e não fez nenhum curso de AD além dos treinamentos oferecidos pela empresa.

E4: Teve seu primeiro contato com a modalidade em um curso sobre AD no ano de 2013. É técnica em biblioteconomia e realiza ADs de óperas, mostras de arte, peças de teatro e eventos acadêmicos na instituição onde é funcionária pública (concursada como técnica em biblioteconomia, e não como audiodescritora).

E5: Teve sua primeira experiência descrevendo filmes para pessoas com deficiência visual em 1999. Hoje, é sócio proprietária de uma empresa de acessibilidade e consultoria audiovisual, onde trabalha como audiodescritora. É formada em Filosofia e dá cursos de História e Linguagem do Cinema, além de cursos de formação de audiodescritores.

Para as entrevistas, foram elaboradas onze questões norteadoras. Cabe destacar que cada entrevista seguiu um ritmo próprio e as questões não foram necessariamente feitas na ordem apresentada. Além disso, a pergunta referente à objetividade na AD foi reformulada depois das duas primeiras entrevistas, pois percebeu-se que as participantes estavam tendo dificuldade em respondê-la da forma como havia sido elaborada, desse modo, a pergunta “Em sua opinião, por que há a necessidade de garantir uma AD imparcial?” foi reformulada para “Você acredita que é possível a elaboração de um roteiro de AD imparcial, no qual a interpretação do/a audiodescritor/a sobre o produto audiovisual não transpareça?” (pergunta 9) e/ou “Você já sentiu a necessidade de mudar alguma descrição porque achou que não estava imparcial?” (pergunta 10).

O mesmo ocorreu com a pergunta sobre tradução, que precisou ser reformulada de “Em sua opinião, por que algumas pessoas não entendem a AD como uma forma de tradução?” para “Você considera a AD como uma forma de tradução?” (pergunta 11).

Abaixo, seguem as perguntas que nortearam as entrevistas:

1. Há quanto tempo você trabalha com AD?
2. Qual foi seu primeiro contato com AD?
3. Você fez algum curso preparatório antes de começar a trabalhar com AD?
4. Você acredita que sua formação profissional auxilia no trabalho com AD?
5. Para você, qual o maior desafio na elaboração de um roteiro de AD?
6. Como é o processo de elaboração de uma AD? Quais são as etapas?
7. Qual a importância do consultor cego na elaboração do roteiro de AD?
8. Você já deu algum curso de formação de audiodescritor? Como você enxerga a problematização da subjetividade do audiodescritor nesses cursos?
9. Você acredita que é possível a elaboração de um roteiro de AD imparcial, no qual a interpretação do audiodescritor sobre o produto audiovisual não transpareça?
10. Durante o processo de elaboração de uma AD, você já se deparou com alguma situação em que ficou preocupado com a questão da imparcialidade na descrição? / Você já sentiu a necessidade de mudar alguma descrição porque achou que não estava imparcial?

11. Você classificaria a AD como uma tradução? / Você entende o processo de elaboração de AD como um processo de tradução?

Desse modo, foram feitas perguntas mais gerais (1 e 2), perguntas relacionadas à formação profissional e acadêmica (3, 4), ao processo (5, 6 e 7), à subjetividade (8, 9 e 10) e à tradução (11).

As duas primeiras perguntas tiveram como objetivo identificar o momento em que as entrevistadas tiveram seu primeiro contato com a AD e o momento em que começaram a trabalhar como audiodescritoras. As perguntas relacionadas à formação foram feitas a fim de identificar a existência ou não de uma relação entre a formação acadêmica e o entendimento tanto da AD como uma forma de tradução (pergunta 11), quanto da possibilidade de objetividade na AD (perguntas 9 e 10). Também foram feitas perguntas relacionadas ao processo de elaboração de uma AD, com o objetivo de estabelecer se há diferença no modo como a AD é feita por profissionais autônomos e por empresas, bem como se há diferenças entre os segmentos, por exemplo, se há diferença entre a AD feita para o cinema e para a televisão.

Em relação ao processo, destacou-se a etapa da consultoria com um/a audiodescritor/a com deficiência visual, tendo em vista que ainda é uma etapa que costuma ser negligenciada por alguns clientes, em especial emissoras de televisão – o que foi corroborado pelos relatos das entrevistadas.

Por fim, as perguntas relacionadas à subjetividade e à tradução tiveram como propósito investigar se as profissionais acreditam ser possível descrever objetivamente e como elas percebem a problematização (ou não) da regra da objetividade nos cursos de formação de audiodescritores, e se elas entendem a AD como uma tradução ou não.

A análise das entrevistas, apresentada a seguir, será dividida em quatro blocos: 1) AD como tradução; 2) formação profissional; 3) processo de elaboração da AD e 4) subjetividade na AD.

3.1. A AD como tradução

Conforme mencionado no capítulo 2, existe um consenso de que a tradução se restringe ao que Jakobson (1959) chamou de tradução interlingual (entre línguas diferentes). Apesar de ele reconhecer outros dois tipos de tradução (a tradução intralingual e a tradução intersemiótica), a “tradução propriamente dita” é a tradução interlingual, de modo que

tradicionalmente se associa tradução à transposição de um texto em uma língua A para outro texto em uma língua B.

A AD seria uma tradução intersemiótica segundo a classificação do autor russo, pois ela consiste na transferência de um texto em um sistema semiótico visual para outro texto em um sistema semiótico verbal, é a tradução de imagens em palavras. Além disso, a AD é classificada como uma forma de tradução audiovisual (TAV), apesar de ela não se limitar a textos audiovisuais. Gambier (2013) define TAV como a transferência de um discurso multimodal ou multimidiático de uma língua ou cultura – ou de um sistema semiótico, como na AD – para outra. A diferença em relação ao conceito tradicional de tradução reside na materialidade do texto. Aqui, o texto é audiovisual, ou seja, engloba os sistemas sonoros e visuais, e é veiculado em multimídias, como o cinema, a televisão e o computador. O autor esclarece que houve e ainda há grande dificuldade em entender as modalidades de TAV como traduções, pois “se entendia que a tradução ‘teria que’ ou ‘deveria’ lidar exclusivamente com palavras”⁴² (GAMBIER, 2013, p. 47).

Franco e Araújo (2011) classificam as modalidades de TAV em: legendagem, que pode ser para ouvintes, para surdos e ensurdecidos (LSE)⁴³ ou eletrônica (*surtitling*); revocalização, que pode se dar através da dublagem ou do *voice-over*; e, por fim, a audiodescrição. Pensando agora na classificação proposta por Jakobson, a legendagem para ouvintes e eletrônica seriam traduções interlinguais, visto que se configuram como a tradução de uma língua na modalidade oral para outra língua na modalidade escrita. Do mesmo modo, a revocalização seria uma forma de tradução interlingual de uma língua na modalidade oral para outra língua na modalidade oral. Já a LSE e a AD, seriam ambas traduções intersemióticas. A primeira também seria uma forma de tradução intralingual.

Por esse motivo, observa-se uma dificuldade maior em entender essas últimas duas como traduções, visto que não envolvem textos em línguas diferentes. Sobre essa resistência em entender práticas que não compreendem transferência de uma língua para outra como tradução, Díaz-Cintas (2005) entende que é preciso

revisitar o conceito de tradução e torna-lo mais flexível e inclusivo, capaz de acomodar novas realidades, em vez de desconsiderar práticas que não se encaixam na noção limitada e ultrapassada de um termo cunhado muitos

⁴² “it was felt that translation ‘must’ or ‘should’ deal exclusively with words”.

⁴³ A nomenclatura diferencia os surdos, que normalmente nasceram com essa condição ou a desenvolveram nos primeiros anos de vida, dos ensurdecidos, que foram perdendo a audição depois de adultos.

séculos atrás, quando o cinema, a televisão e o computador ainda não tinham sido inventados⁴⁴ (DÍAZ-CINTAS, 2005, p. 3).

A partir de tais considerações, é possível analisar as respostas das entrevistadas. Na fala de E4, é possível perceber uma hesitação em afirmar que a AD é uma tradução. Em sua resposta, assume a tradução como um conceito técnico da área de Linguística e, por não ser da área, afirma ter dificuldade em responder se a AD seria ou não uma tradução, justamente por não conhecer a definição técnica. Apesar disso, entende a AD como uma tradução do visível. De certo modo, isso reflete a complexidade do próprio conceito de tradução.

E4: É que... como eu não sou da área de Linguística, é difícil entender qual é esse conceito de... de tradução. De uma forma a gente tá fazendo uma tradução do visível, né? Mas eu não sei se isso é... se é esse o conceito de tradução. Como eu não sou da área, é uma pergunta difícil se for pensado como algo técnico, né? Mas é uma forma de... de traduzir algo que é visível, mas eu não sei te dizer se isso encaixa dentro de tradução.

Como contraponto, temos a resposta de E3, que explica que foi apenas recentemente que começou a pensar na AD como uma tradução. Sua fala revela a existência de um senso-comum que tende a não considerar a AD como uma tradução, mas é possível perceber que, a partir do curso de Letras, com algumas disciplinas e alguns textos teóricos, a entrevistada passou a entender a AD como uma tradução. Nota-se, dessa forma, que foi a partir do estudo sobre tradução – ou seja, a partir do que E4 poderia considerar como conceito técnico de tradução – que E3 começou a compreender a AD como uma tradução.

E3: Hoje, eu considero, e... eu nunca tinha parado pra pensar. Eu tô fazendo uma disciplina aqui na Unicamp com uma professora de tradução também, com a [nome da professora], então eu comecei a pensar um pouco sobre as coisas agora assim, nesse semestre, e eu tô na empresa já faz dois anos e meio, então tipo eu comecei a fazer AD faz dois anos atrás, e eu não tinha essa percepção assim de... de parar pra pensar, me questionar o que que é uma AD? O que que é isso que eu tô fazendo, sabe? E veio assim com essa disciplina que eu tô fazendo, de interpretação, com alguns textos, alguns questionamentos.

⁴⁴ “to revisit the concept of translation and make it more flexible and inclusive, capable of accommodating new realities rather than to disregard practices that do not fit into a corset outdated notion of a term coined many centuries ago, when the cinema, the television and the computer had not yet been invented”.

Percebe-se, desse modo, que a AD como tradução não era uma questão para E3 e E4 antes da disciplina ou da pergunta. E3 afirma que está começando a se questionar sobre isso, enquanto E4, apesar da dúvida a respeito do conceito técnico de tradução, entende a AD como uma tradução do visível.

As demais entrevistadas, E1 e E2, que são formadas em tradução, e E5, que foi uma das pioneiras no trabalho com AD no Brasil, todas reconhecem a AD como uma tradução.

E1: As pessoas realmente interpretam a tradução de um idioma para o outro, aí você fala “tradução de português para português?, opa! Isso não é tradução”. Aí você fala “mas não, é a tradução de uma linguagem para outra, de uma imagem para uma imagem falada”, aí as pessoas têm uma relutância, porque acho que as pessoas também não conseguem entender o que é a AD, o conceito da AD, a necessidade dela.

E1 entende que as categorias propostas por Jakobson (1959) são indissociáveis, ou seja, que todas são traduções, independente do nome que lhe seja dado, e que a dificuldade em se compreender a AD como uma tradução reflete a falta de entendimento do que é uma AD, que pode ser decorrente das leis que determinam seu oferecimento e que ainda não foram aprovadas, e da consequente falta de contato das pessoas com a AD, de modo que elas não conhecem a recurso e por isso não o entendem.

E2: Mas eu sempre me pergunto assim “tá, se não é, o que que é então?”, “tá, se me provar, né, alguma coisa diferente”. Eu acho que é mais complexo, na realidade, do que uma simples tradução. Simples sem julgamento de valor, né? Uma tradução escrita. É outra coisa, porque ela é multidimensional, você vai ter que pensar no... no texto. É multimodal, né? Então, eu tava estudando outro dia sobre multimodalidade, quer dizer, é bem... a AD se encaixa perfeitamente na multimodalidade, né? Porque você tem... tem que pensar na música, você tem que respeitar partes da música, às vezes, a letra, você tem... que pensar... No caso dos longa-metragem ou dos curta, mas que são dublados, você tem que pensar que você vai ter que acompanhar o que foi falado na dublagem. Tem uma série de outras circunstâncias aí, né? Então eu acho que, quando não... se é pra achar que não é tradução é porque é muito mais do que tradução. É tradução, assim, uma tradução multimodal.

E2, por sua vez, entende a AD como algo que vai além de uma tradução, ou seja, seria uma ampliação do conceito proposto por Jakobson. Subliminarmente, traz a ideia de que tradução seria apenas entre línguas, visto que a tradução intersemiótica (no caso, a AD) envolve dificuldades que as demais formas de tradução não envolvem. Pensando nessas dificuldades, ela considera a AD como uma multimodalidade. Além disso, menciona outro tipo de TAV, a dublagem, e entende que elas coexistem dentro da mesma categoria de tradução, pois a AD terá que estar de acordo com a dublagem.

Desse modo, para E2, a AD seria uma forma de tradução mais complexa do que a tradução interlingual, por envolver outros elementos além do componente textual. Sobre isso, Gambier (2013) explica que o texto audiovisual se constitui de uma série de códigos significativos que operam simultaneamente e que, por esse motivo, é fundamental que o profissional que trabalha ou estuda o texto audiovisual seja capaz de perceber essa complexidade e identificar os diferentes tipos de relação que se pode estabelecer entre os signos verbais e não-verbais que o constituem.

Outro autor que entende o texto audiovisual como uma construção semiótica formada por uma variedade de códigos significativos que operam simultaneamente é Chaume (2004). Para ele, um filme é composto por uma série de signos codificados e articulados de acordo com regras sintáticas próprias do gênero. O espectador, em contato com o produto audiovisual, irá desconstruir essa estrutura semiótica. O tradutor, por outro lado, deve saber como funciona cada um desses códigos separadamente, para poder entender como eles funcionam quando são colocados juntos.

Nesse sentido, E2 chama a atenção para a necessidade de o/a tradutor/a audiovisual, e em especial o/a audiodescritor/a, ter conhecimento sobre o que ela chama de multimodalidade do texto audiovisual, a fim de proporcionar ao público uma boa AD.

E5: Sim, como... ela é uma tradução intersemiótica, isso a Eliana Franco já, foi uma das primeiras definições sobre a AD, o cinema é uma tradução audiovisual e intersemiótica, porque eu vou transpor o signo visual pro signo verbal. Quando você faz uma tradução da língua inglesa pra língua portuguesa, você tá tendo que escolher, né, palavras que... que vão se adequar àquilo que o autor tá querendo dizer, palavras nessa outra língua. Eu lembro que quando a gente tava na Filosofia... então sim, a AD é uma tradução, não tem como, ela é intersemiótica...

Na fala de E5, percebe-se que, embora fale que o/a tradutor/a (e audiodescritor/a) terá que fazer escolhas, é preciso, de certa forma, resgatar o que o/a autor/a quis dizer, lembrando um pouco a teoria de Schleiermacher, segundo a qual a interpretação consistia em recuperar o discurso do autor, ou a “intenção do autor”, como posteriormente Eco designou esse exercício. Desse modo, entende que as escolhas devem ser orientadas no sentido de recuperar a intenção do/a diretor/a.

No trecho abaixo, E5 estabelece um paralelo entre a AD e a tradução interlingual nesse sentido. Se na tradução interlingual se dá importância ao/a tradutor/a e ao seu conhecimento sobre o/a autor/a que traduz, na AD deve ser igualmente dada importância ao/a audiodescritor/a e ao seu conhecimento sobre o/a diretor/a ou artista responsável pela obra audiodescrita, como se percebe no trecho abaixo.

E5: se um cara vai traduzir... sei lá, Homero, seja o que for, ou qualquer coisa da... da literatura grega, se é um cara que domina o grego, mas não domina o autor que ele tá traduzindo, como é que ele vai pegar uma palavra em grego se tem até três palavras que querem dizer a mesma coisa? Como que você vai... aquele autor, aquele grego jamais usaria a palavra que você tá pondo aqui em português, ele jamais usaria como tradução essa, ele usaria aquela. Então quando você vai fazer uma tradução, olha só, eu tenho o exemplo da Filosofia, você não pode pegar... e a gente estuda grego, você não pode pegar um autor grego e traduzir pro português sem conhecer profundamente o que aquele autor pensava, o que ele nunca usaria como palavra, porque senão, você vai tá fazendo uma tradução errada, duvidosa.

Novamente, E5 destaca a importância de o/a tradutor/a conhecer o/a autor/a que traduz, arriscando realizar uma tradução “errada” caso não tenha esse conhecimento. Além disso, percebe-se em sua resposta que a tradução é entendida na perspectiva da Filosofia, curso em que se graduou, diferente de E1 e E2, que têm formação na área de tradução e, possivelmente por isso, problematizam o conceito tradução, em especial a classificação proposta por Jakobson. Nesse sentido, na sequência, será discutida a relação entre a formação profissional das entrevistadas e o trabalho AD.

3.2. Formação profissional

Em relação à formação profissional das entrevistadas, observou-se que foi determinante na resposta da pergunta sobre tradução, como se pretendeu ilustrar no tópico anterior, de modo que as audiodescritoras que têm formação na área de Letras e/ou Tradução reconhecem a AD como uma tradução – e, no caso de E3, ela ainda reconhece a importância do curso para desenvolver a percepção da AD como uma tradução – enquanto que E4, apesar de ter a percepção de que a AD é uma tradução do visual para o verbal, sente insegurança em afirmar isso, visto que diz “não ser da área da Linguística” e, portanto, “não [saber] se esse é o conceito de tradução”.

Além disso, na fala de E5, ela recorre a um exemplo da Filosofia, sua área de formação, e em diversos momentos da entrevista cita filósofos que a influenciaram, ou relaciona sua percepção de AD à sua formação, como nos trechos abaixo:

E5: Imparcial não, mas eu... eu buscava no meu olhar uma outra possibilidade. Então, eu sempre, pela própria Filosofia, pela minha formação, eu sempre acho que tem uma outra possibilidade.

E5: Eu tenho que respeitar a poeticidade da imagem, porque eu não posso descrever, é... uma cena que tem, é... uma criação artística, aí eu fui ler o Tarkovsky também, mas eu não posso descrever, por exemplo, é... imagens aceleradas, o movimento das nuvens se debatendo contra as montanhas na formação da chuva. Aquilo é muito poético. Se tá imagem acelerada, a nuvem tá muito rápida, como é que eu vou fazer uma tradução falando simplesmente de uma nuvem de uma forma fria, se o cara fez uma poesia de imagens ali? Então eu tenho que me imbuir da autoria daquele filme, pra que eu possa me apropriar daqueles elementos que ele relevou e fazer uma tradução poética, usando um léxico também, que tem a ver aquelas palavras com aquelas imagens.

E5: Pra mim é muito importante, e isso eu desenvolvi um pouco no mestrado estudando três autores, (...). Um deles é o Flusser, Vilém Flusser, que é um filósofo, que ele fala da escrita e do roteiro, né, que o roteiro de cinema é como você estar rasgando imagens, então o diretor ele tá rasgando as imagens que tão na imaginação dele, e ele vai colocar aquilo na escrita.

Neste último trecho, E5 menciona Flusser, filósofo que irá estudar a linguagem verbal e a imagem a partir dos conceitos de linha e superfície. Para ele, como visto no capítulo 1, a leitura de imagens pressupõe a subjetividade do/a leitor/a, uma vez que as superfícies, diferente das linhas, não nos impõem uma estrutura pré-determinada, de modo que há certa liberdade na leitura e interpretação de imagens, ao passo que, para a leitura e interpretação das linhas, é preciso estar familiarizado com sua estrutura, ou seja, com a escrita.

Nessa relação entre linhas e superfícies, pensando no cinema, temos o/a roteirista, que irá transformar em linhas as imagens que estão em sua mente, o/a diretor/a, que irá transformar, a partir de sua interpretação, as linhas do roteiro em superfícies (roteirista e diretor/a podem ou não ser a mesma pessoa) e, por fim, temos o/a audiodescritor/a, que irá transformar as superfícies resultantes da direção de um produto audiovisual em linhas novamente, a partir de sua leitura e interpretação das imagens. Esse processo mostra a quantidade de sujeitos envolvidos na produção (e pós-produção) de um material audiovisual, sujeitos que irão realizar interpretações de acordo com suas subjetividades, que, por sua vez, influenciarão o resultado final.

Além da relação entre a formação das entrevistadas e suas respostas, o que confirmou uma das hipóteses iniciais da pesquisa, percebeu-se que apenas duas das entrevistadas haviam feito curso de formação em AD (E1 e E4). O percurso de E2 e E5 no trabalho com AD diferiu um pouco das demais. A primeira começou dando aulas sobre AD em um módulo do curso de especialização em tradução, desse modo, sua formação se deu no papel de uma professora que precisava dar aula de AD a seus alunos. A segunda começou a trabalhar com AD ainda em 1999, “desde quando ela nem existia”, portanto, não havia cursos de formação em AD nesse período, e sua formação se deu com a prática.

E3, por outro lado, afirma que não fez nenhum curso de formação de audiodescritores, mas que, além dos treinamentos oferecidos pela própria empresa, está sempre estudando e buscando se aperfeiçoar como audiodescritora.

Vale destacar que na última década (anos 2010) houve uma grande oferta de cursos de AD no país, em especial, os cursos de especialização ofertados pela Universidade Estadual de Ceará e pela Universidade Federal de Juiz de Fora, e cursos de extensão em várias universidades, como a Universidade Estadual Paulista e a Universidade de São Paulo, no estado de São Paulo. Isso reflete, de certa forma, a demanda por profissionais de AD, muito em função da legislação que determina a obrigatoriedade do recurso nas televisões e em ambientes culturais, tais como cinemas e teatros. A própria proposta do *Guia para produções audiovisuais acessíveis* reflete essa necessidade cada vez mais crescente.

Cabe mencionar também que, apesar do crescente aumento no número dos cursos, a profissão de audiodescritor/a ainda não é regulamentada⁴⁵, como o é a profissão de interprete de LIBRAS por exemplo⁴⁶, de modo que não há exigência alguma de que o/a profissional tenha feito curso na área de AD para poder trabalhar como audiodescritor/a. Tal realidade é preocupante, pois pode implicar que pessoas despreparadas sejam responsáveis por implementar esse recurso de acessibilidade. Da mesma forma, os cursos representam uma oportunidade de reflexão e problematização de questões tais como as que estamos abordando nesta pesquisa, que visam formar um/a audiodescritor/a mais consciente do seu papel e da importância da AD.

As entrevistadas também reconhecem a importância da formação profissional para a prática da AD, independentemente da formação ter se dado em um curso de Letras ou Tradução (E4 e E5 têm formação na área de Biblioteconomia e Filosofia, respectivamente). Abaixo, destacam-se trechos das entrevistas em que as profissionais relacionam sua formação profissional com a prática da AD:

E2: eu comento sempre com os alunos que você, pra... a AD é uma coisa à parte, e pra você fazer AD, você precisa ter um leque de habilidades. Cada profissão de onde você vem te traz já algum, algumas dessas coisas.

E2 acredita que a AD envolve uma série de habilidades e que várias profissões podem estar relacionadas a essas habilidades, tais como a legendagem e a tradução, mas também as artes, a fotografia, o teatro, tendo em vista que, para audiodescrever, é preciso conhecimento daquilo que será audiodescrito, normalmente um objeto artístico, seja uma peça de teatro, um longa ou curta-metragem, uma fotografia, razão pela qual formações ou conhecimentos nessas áreas contribuem para um/a profissional mais consciente.

E1: Então, é... a formação em tradução, ela foi..., ela foi tipo... foi uma das principais formas de me ajudar na AD foi através da tradução, através das escolhas de palavras, que, na verdade, é mais ou menos bastante parecido, que até então eu não tinha pensado nisso, tal,

⁴⁵ Há um projeto de lei que tramita na Câmara dos Deputados (PL 5156/2013), mas que ainda não foi aprovado. É possível consultá-lo através do link <https://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=567767> <acesso fevereiro de 2020>

⁴⁶ A regulamentação da profissão de intérprete e tradutor de LIBRAS determina que o/a profissional tenha feito ao menos curso de extensão na área de atuação. É possível consultá-la através do link http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2010/Lei/L12319.htm <acesso fevereiro de 2020>

mas aí na prática você acaba vendo que é... é bem traduzir mesmo, né? De uma linguagem para outra, mas é uma tradução. Então a tradução me ajudou bastante. A formação em História e em História da Arte também me ajuda na medida que às vezes a gente tem que fazer AD de obra de arte, aí eu consigo juntar as duas coisas. E na parte de História, a parte de pesquisa, isso eu consigo juntar tudo. Mas eu acho que a tradução é a que mais me ajuda.

E3: Sim. Eu acho que duas áreas assim que eu vejo que... tem que tá voltada pra isso mesmo é a área de Letras ou Linguística, enfim, é... de tradução, né, que aí entra nessa área, e o pessoal que trabalha com artes cênicas barra visuais, né, porque... eles também acabam... mexem... lógico, começou com cinema, né, a AD, então foram pessoas que tão ligadas a artes cênicas, então surgiu daí mesmo, então, realmente, lógico que tem muito mais pessoas dessa área nisso do que de Letras barra Linguística, mas eu acho que cabe muito nessas duas áreas.

E1 reconhece a importância de sua formação acadêmica para o trabalho com AD, e destaca a tradução como essencial para o desenvolvimento de habilidades, como a escolha das palavras, fundamentais na prática da AD. De modo semelhante, E3 acredita que uma formação na área de Letras ou Linguística é essencial para o trabalho com AD, principalmente no que diz respeito à tradução. Assim como E2, ambas acreditam ser importante para o profissional da AD ter alguma formação ou conhecimento na área de artes.

E5: Mas o que que eu tenho nessa bagagem: a filosofia e o cinema. Tanto que eu coloco aqui que o fio condutor é a filosofia e o cinema. Então eu tinha o quê? Toda, eu tava na Universidade estudando as teorias do olhar, os filósofos iluministas que pesquisavam as questões do olhar, que era a grande obsessão do século XVIII. Eu era professora de História do Cinema, então eu conheço toda a linguagem cinematográfica, como é que ela se dá.

No mesmo sentido, E5 relaciona sua experiência como professora de História do Cinema com o conhecimento da linguagem cinematográfica, o que é, segundo ela, fundamental para a descrição de curtas e longas-metragens. Sobre isso, E5 ainda explica que o cinema se comunica através de dois canais: forma e conteúdo, e que a AD de cinema precisa contemplar ambos, sem se limitar ao conteúdo – como normalmente acontece. Ela chama a atenção para a necessidade de descrever a forma (o enquadramento da câmera, por exemplo) para que o público efetivamente compreenda, em especial no chamado cinema de arte. Em verdade,

audiodescrever vai além do entendimento de forma e conteúdo separadamente, é preciso entender como eles funcionam juntos, pois é assim que se apresentam em materiais audiovisuais, e que efeitos de sentidos eles provocam no espectador quando apresentados juntos.

E5: Então, se o cinema, na sua comunicação visual, ele se comunica por forma e conteúdo, não tem como eu fazer uma AD que não contemple os preceitos do cinema, que é forma e conteúdo. E por que que eu reafirmo isso muito incisivamente? Porque há ainda audiodescritores que insistem em dizer que a linguagem cinematográfica não é necessária pra um audiodescritor. Então ele não entende nada de cinema. E quando eu defendo a linguagem cinematográfica, eu não estou dizendo necessariamente, embora eu não tenha nenhum problema e nem os meus consultores cegos, em citar terminologias cinematográficas, close, de cima pra baixo, de baixo pra cima, a câmera passa por trás dela (...). Mas existem alguns filmes, principalmente cinema de arte que, se você não fala onde tá a câmera, e não preciso citar a câmera necessariamente, embora eu não tenha nenhum problema em citá-la, ele não vai entender o sentido do filme.

Nesse trecho, E5 retoma a ideia de forma e conteúdo para destacar a importância de se conhecer os preceitos do cinema para poder audiodescrever produtos audiovisuais, especialmente cinema de arte. Da mesma forma, seria importante que a produção desses materiais, em especial o/a diretor/a, levasse em consideração que após a “finalização” da obra cinematográfica, há, dentre os processos de pós-produção, a tradução, seja a dublagem, a legendagem ou a AD, que integrará o produto audiovisual, de modo que deveria ser pensada desde a produção, como propõe Romero-Fresco (2018) com a noção de produção cinematográfica acessível (*accessible filmmaking*). Assim, se a forma for importante para a significação de determinada cena, a produção já deve levar em conta que haverá a AD e permitir que haja tempo, ou seja, intervalo entre os diálogos, para que essa informação possa ser audiodescrita. Desse modo, é importante tanto que o/a audiodescritor/a conheça a linguagem cinematográfica, quanto que o/as profissionais da produção – diretores, por exemplo – conheçam a AD e as outras modalidades de TAV.

E4: Olha, eu acho que tem uma junção. Primeiro, da onde eu já estava trabalhando, porque dentro do [nome do local de trabalho] a gente já trabalha com pessoas com deficiência visual,

então é algo que, que a gente já acaba fazendo no dia a dia, de descrever... os locais, os lugares que a gente vai. Então quando teve o curso aqui, o curso foi indispensável pra eu entender o que que era a AD, qual era importância dela, a partir daí, o curso trouxe também... material bibliográfico pra gente ler e estudar sobre AD, entender qual era a importância dela, então o curso foi indispensável.

Por fim, E4 acredita que o fato de trabalhar anteriormente com pessoas com deficiência visual auxiliou em seu trabalho como audiodescritora, e chama a atenção para a relevância do curso de AD, visto que antes do curso ela já realizava descrições para o público com deficiência visual que atendia, mas destaca que só com o curso ela foi compreender o que realmente é a AD e qual a importância dela. Sua fala, assim como a das demais entrevistadas, destaca a importância da reflexão para a prática da AD, o que também aparece na discussão sobre o processo de elaboração da AD.

3.3. Processo de elaboração da AD

De modo geral, conforme explica E1, a produção de uma AD segue as seguintes etapas: 1) escrita do roteiro; 2) revisão do roteiro (que deve ser feita por um/a profissional da AD); 3) consultoria com audiodescritor/a com deficiência visual; 4) gravação da AD; e 5) edição de áudio – para que o áudio da AD seja editado junto ao produto audiovisual. No caso das ADs ao vivo, não há essas duas últimas etapas, o que há é a narração do roteiro de AD. E1 destaca que essas etapas correspondem ao ideal de elaboração da AD, mas que tudo depende do cliente, que determina os prazos. A entrevistada explica que:

E1: É, geralmente, eles mandam assim um calendário que nunca é seguido. Eles mandam “ah tal data e você devolve em tal data”. Isso nunca acontece, porque a pós-produção sempre demora, aí sempre fica em cima da data, e aí sempre aperta quem? O audiodescritor, que teoricamente, né, na concepção dos diretores cinema, quem quer que seja, é um trabalho não tão importante, então você corre aí e entrega seu trabalho. Geralmente, é assim que funciona... e... infelizmente, pro mercado, tô dizendo assim mercado de AD, geralmente, os trabalhos que são feitos pra TV são, dentre os audiodescritores, considerados os de pior qualidade, e eu atribuo isso justamente a isso. É considerado de pior qualidade porque há uma briga muito grande, porque não é só o audiodescritor e o consultor. É muita gente

brigando pra fazer a coisa acontecer, e não é todo mundo que quer que a coisa aconteça da forma correta.

Em sua fala, E1 menciona algumas dificuldades relacionadas ao trabalho com AD que são semelhantes às enfrentadas por tradutores em outras esferas profissionais. Quando diz que, na AD, “é muita gente brigando pra acontecer”, podemos relacionar essa realidade à tradução editorial, ou às outras modalidades de TAV, em que há muitos profissionais envolvidos e o/a tradutor/a, na maioria das vezes, precisa seguir regras pré-determinadas pelas editoras ou distribuidoras. Em função disso, seria fundamental que, conforme proposto por Romero-Fresco (2018) e já discutido na sessão anterior, todos os profissionais envolvidos no processo trabalhassem em conjunto e considerassem a tradução não apenas como mais uma etapa da produção, mas como algo essencial para que o livro ou o filme, por exemplo, chegue ao público alvo.

Um desafio nesse sentido é o relatado por E4, quando fala das palestras e congressos que audiodescreve. Segundo ela, é muito mais difícil realizar o trabalho quando não se tem acesso a informações antes do evento, e é muito raro os palestrantes ou apresentadores estarem dispostos a colaborar com isso. Para ela, o processo de elaboração da AD é mais fácil quando “a AD já tá presente junto com o evento”, ou seja, quando ela já é considerada na produção do evento.

E4: o que é mais difícil no caso pra mim são as... como eu falei as... congresso... porque você não tem acesso... é ao vivo. Então não tem acesso muito... é... Mas a gente vai se preparando, né?... é... vai tentando. Quando a gente consegue, às vezes chega um palestrante, consegue passar pra gente um pouco antes. Mas é raro, isso é muito difícil. É mais fácil quando é algum evento que a AD já tá presente junto com o evento (...)

Na fala de anterior, de E1, percebe-se também que ela vê uma negligência, em especial por parte das produtoras de televisão, em relação à AD, o que acaba resultando em um trabalho considerado de pior qualidade, visto que nem sempre segue as etapas de produção da AD. Isso é corroborado pela fala de E3, que trabalha em uma empresa que realiza o serviço de AD para emissoras de televisão. Segundo ela,

E3: Pra essas demandas na televisão, como é uma coisa que é... que tem contato com a emissora direto, e aí eles... realmente, é... é visível assim... meio que a negligência, sabe? Eles só querem cumprir aquele tanto de hora, não importa se você tá descrevendo de forma correta, estando no ar, lógico que você não vai escrever qualquer coisa, mas assim, pra eles não importa muito como é feito, e sim a quantidade de horas pra não bater o fiscal lá da ANATEL, acho, que fiscaliza, e eles pagarem multa, né? Então pra emissora de TV a gente não tem uma pessoa, realmente que tá ali com a gente junto.

Como mencionado na introdução e no capítulo 2 desta dissertação, existe uma dificuldade na implementação das leis que regulam o oferecimento da AD para o cinema e para a televisão, de modo que, ainda hoje, não há obrigatoriedade de 100% dos cinemas oferecerem o recurso, bem como para as emissoras de televisão ainda não é obrigatório o oferecimento de AD 24 horas por dia. O caráter obrigatório das leis é uma conquista das pessoas que lutam pela acessibilidade, mas pode significar também uma preocupação maior das emissoras e distribuidoras em cumprir com a legislação negligenciando algumas das etapas de produção da AD.

Isso se reflete mais visivelmente na etapa da consultoria com o/a audiodescritor/a cego/a, conforme mencionado na resposta de E3, visto que muitos clientes não estão dispostos a pagar por esse trabalho, uma vez que as leis não dispõem sobre a obrigatoriedade da consultoria. Segundo E1, que é audiodescritora freelance,

E1: o que acontece é que muitas vezes aí eu pago do meu próprio bolso (...) É, o cliente fala “não, tudo bem, mas o orçamento é esse, não vou reduzir o meu valor, e também não vou... não vou pagar um funcionário a mais, se você quiser pagar o funcionário, você paga”. E aí acaba que você acaba reduzindo o seu va... o seu cachê para poder pagar o consultor, para poder fazer um trabalho de qualidade.

Algo semelhante é relatado por E5 abaixo, que diz já ter reduzido de seu pagamento o valor correspondente à remuneração do/a consultor/a. Segundo ela, falta conscientização por parte de alguns produtores, visto que a ANCINE direciona verbas à acessibilidade, de modo que o problema é a falta de conscientização acerca da importância da acessibilidade. Como não há obrigatoriedade da consultoria para a produção da AD, a tendência é não haver disposição por parte das emissoras e distribuidoras para que essa etapa seja realizada. Da mesma forma,

observa-se que as emissoras e estabelecimentos de cinema só oferecem o recurso na medida em que a legislação obriga, o que indica que não há uma preocupação com a acessibilidade por parte desses agentes, há uma falta de conscientização acerca de sua importância e necessidade.

E5: Eu abaixo o meu valor, mas eu pago o consultor (...). Agora, enquanto não tem... a associação não tá pronta, né, o que acontece? Os produtores... Então existe... uma conscientização, a falta de conscientização por parte dos produtores de AD, dos produtores dos serviços, das televisões. É uma falta de consciência total.

Conforme explica E3, na empresa em que trabalha, só há a possibilidade de trabalhar com consultor/a cego/a quando o cliente é uma produtora e não uma emissora de televisão. Nesses casos, percebe-se que há uma preocupação em oferecer uma AD que atenda às necessidades de seu público.

E3: Mas pra essas demandas, como eu falei, de produtora, e esses eventos externos, a gente sempre busca alguém [consultor/a], realmente, pra gente poder se aprimorar mais ainda no mercado, e também como pessoas que tão aprendendo essa técnica.

Vale destacar que todas as entrevistadas reconhecem a importância dessa etapa para a produção de uma AD que atenda a seu público-alvo. É importante ressaltar que as audiodescritoras afirmam também que o/a consultor/a precisa ter formação em AD, assim como o/a roteirista e o/a revisor/a.

Dessa forma, E1, no trecho abaixo, chama a atenção para o fato de que o/a consultor/a precisa ser um/a profissional com preparação em AD, ou seja, uma pessoa que tenha estudado AD e se preparado para o trabalho. Além disso, ela destaca que é possível perceber a diferença entre um roteiro feito com consultoria e outro feito sem, uma vez que as percepções de uma pessoa vidente podem ser diferentes das de uma pessoa com deficiência visual e o/a consultor/a seria uma espécie de leitor/a modelo (Eco, 2005) da AD, que permite ao/à roteirista de AD antecipar se o roteiro será compreendido pelo público-alvo.

E1: Então, olha, eu já fiz trabalhos que foram pra TV com consultoria e sem consultoria, já fiz dessas duas maneiras. Mas hoje eu brigo pela consultoria. Hoje, “ah, tem que tirar do bolso pra pagar, tudo bem, vamos tirar do bolso, vamos pagar, mas vai ter a consultoria”.

Por quê? Porque existe uma diferença muito grande, muito grande mesmo, entre você fazer um roteiro sem a consultoria e um roteiro com a consultoria. E quando o roteiro passa pelo consultor, que, obviamente, tem que ser uma pessoa também que tenha preparação em AD, é... você vê o roteiro, um e o outro, um com consultoria e o outro sem consultoria, você vê a diferença. Você fala “nossa, esse aqui eu tenho a certeza que vai atingir o público alvo”, porque, realmente, às vezes, tem coisas que passam batido, tem coisas que... que pra mim tá ótimo, mas pra uma pessoa que tem deficiência visual, ela olha e fala “nossa, mas isso aqui não tem nada a ver, isso aqui eu não entendi, esse conceito pra mim não quer dizer nada”. Então assim, eu acho que a... o papel da consultoria, ela é fundamental. Sem ela, hoje, eu não trabalho mais.

E2: Então acho que o consultor é fundamental, ele vai dar um, um critério de... de qualidade, de profissionalismo pro... pro trabalho. E é uma chance que poucos profissionais têm, né, em outras áreas, de você... testar, já ter um teste antes, se vai funcionar lá na frente, né? Então o consultor já... já verifica isso pra você na hora, já tira a maioria das dúvidas, a maioria das ambiguidades, a maioria das coisas que a gente faz, não adianta, né?

Complementando o que diz E1, E2 reforça a importância da consultoria para sanar dúvidas e ambiguidades que, para o/a vidente, podem não ser perceptíveis, visto que ele/a tem acesso à imagem. O relato de E3 transcrito abaixo é semelhante, mas ela entende o/a consultor/a como o/a profissional que contribuirá para a escrita do roteiro de uma perspectiva técnica e, de certo modo, dará legitimidade ao trabalho do/a roteirista.

E3: Então era preciso mesmo alguém com experiência pra poder dizer pra gente algumas coisas mais técnicas mesmo, e como se tratava de um evento grande, pra um público que realmente sempre tá assistindo, então a gente quis... (...). E aí o consultor ele acabou validando nossos roteiros de AD, e aí ele falava algumas coisas que precisava ser melhorado, antes de a gente gravar, ou antes da gente ir lá e falar ao vivo (...) ele também trouxe esse feedback mais com esse olhar técnico mesmo, dizendo coisas que a gente poderia escrever melhor e... e foi muito importante sim, eu acho que é importante a gente sempre andar junto com alguém que tem essa experiência e ter isso validado assim... por esse público.

E4: Então o consultor cego ele é indispensável, porque, às vezes, eu monto uma frase, ou eu monto algo que... quando eu vou falar pra ele, “olha, não deu essa... essa sensação”, então a gente muda pra uma frase que traga essa... uma sensação diferente. Pra quem tá... pra quem tá escutando às vezes é diferente do que pra mim que vi, e às vezes, às vezes eu não valorizei alguma coisa, (...) Às vezes eu não valorizei algo que ela fala “mas valoriza isso, fala mais desse, desse objeto ou dessa cena”, então o consultor cego ele é indispensável na... na construção tanto do roteiro quanto da... do feedback, o consultor e o... além, como eu falei, o consultor, no nosso caso, que também é consumidor da AD.

E4 e E5 falam da diferença de percepção entre quem vê e quem não vê e da importância da validação do roteiro pelo consumidor, no caso, o público cego, representado pelo/a consultor/a. No caso da AD, pode-se considerar o/a consultor/a cego/a como o leitor-modelo de que fala Eco. Entretanto, cabe destacar que o público cego é heterogêneo e cada deficiente visual irá receber e interpretar o material audiodescrito de maneiras diferentes, de modo que não há garantias de que a AD irá satisfazer a todo o público-alvo. Conforme mencionado na introdução, a AD é um recurso voltado às pessoas com deficiência visual, mas pode permitir a acessibilidade de outras pessoas, como as pessoas com síndrome de Down, dislexia e autismo (Schwartz, 2010), de modo que não há garantias de que todo o público irá interpretar a AD da mesma forma.

E5: Sem ele [consultor], como é que eu posso ter a presunção de achar que o que eu vi tá claro? Eu enxergo (...). Então o consultor, ele é fundamental, porque é ele que vai te dar os parâmetros se o seu olhar tá claro. É ele... e construir com ele, por isso que cada audiodescritor tem identificações com seus consultores. (...) Então, a AD... você tem que ter... você precisa desse consultor, pra você ver se você tá passando, se você tá conseguindo, por meio da sua descrição, desenvolver nele novas relações simbólicas, porque essas são fundamentais pra fruição da arte.

Ainda sobre o processo de elaboração de uma AD, E3 relata quais são as etapas dentro da empresa onde trabalha, em especial para as demandas de emissoras de televisão. Percebe-se no trecho transcrito abaixo que uma única pessoa é responsável por elaborar o roteiro, revisá-lo e fazer a narração (ou locução). Não há necessidade de edição do áudio, visto que a narração é feita simultaneamente à exibição.

E3: a emissora passa pra gente um horário, já acordado com a emissora “olha, tal horário vocês precisam ter AD”, porque ainda não é 24h como a legenda, então a gente pode escolher alguns horários. Então a emissora meio que escolhe alguns programas que ela quer que tenha AD e passa pra gente. Aí a gente tem a escala da emissora, o funcionário já tá ali meio que pronto, com isso em mente, ele já sabe que vai ser, vai fazer essa produção. Não é todo mundo que faz essas produções, porque meio que tem que ter esse treinamento antes, né, e esse conhecimento prévio, assim do que é uma AD, qual a importância, é feito um treinamento com os nossos funcionários mesmo, que aplicam (...). Então é feito tudo isso, dentro desse... uns, uma meia hora antes de produzir, a gente sempre deixa numa escala meia hora pra pessoa se preparar, justamente pra fazer esses exercícios, ter esse cuidado com a voz, e também pra produção do roteiro (...). Daí deu o horário da pessoa, ela vai lá, liga os equipamentos que a gente tem, tals, liga o microfone e vai descrevendo ali, junto com o roteiro que ela foi fazendo nessa meia hora de preparação. Mas muita coisa é ao vivo. Então assim, a gente não recebe o vídeo antes, então ela [a emissora] só meio que deixa prévio alguma coisa, sei lá, o nome da apresentadora, a característica física, porque como é um programa fixo, então a gente já consegue deixar coisas pré-determinadas, mas o restante é no ao vivo, assim, então, aconteceu uma cena nova, a gente tem que (...) Tem que tá preparado.

Percebe-se, na fala de E3, o relato de algumas dificuldades relacionadas ao trabalho de AD que são muito semelhantes às enfrentadas por tradutores de outras áreas, conforme já mencionado. No caso, ela fala do prazo apertado (meia hora), que deixa pouco tempo para o/a audiodescritor/a se preparar. Isso reflete a desvalorização da própria AD, visto que as condições que são colocadas para o/a audiodescritor/a dificultam seu trabalho, sendo considerada, inclusive, como um desafio.

No caso do processo de escrita de ADs para eventos ao vivo, E4, que costuma fazer ADs de peças de teatro e óperas, relata que é importante participar dos ensaios e ter contato com o/a diretor/a e atores ou músicos/as, a fim de tirar dúvidas e proporcionar a elaboração de “um roteiro com mais qualidade, mais detalhes”.

E4: Mas eu tento, em primeiro lugar, eu participo... como eu, eu faço somente de... de atividades desenvolvidas na [nome do local de trabalho], então eu participo dos ensaios, de todo o processo (...). Então a gente tem acesso a figurino, fotos... a gente participa dos

ensaios, vai no local que vai ser feita a AD, né?... do próprio teatro, de tudo isso, né, então a gente participa antes do evento acontecer. Eu acho que isso é muito importante, né? A gente tem essa... essa vantagem, por fazer parte já dos eventos que acontecem, né? Então a gente faz essa... tem antecipado informações que me ajudam a elaborar um roteiro com mais qualidade, com mais detalhes

Nesta fala de E4, observa-se a importância que ela confere à possibilidade de participar do processo de produção da obra e não apenas da fase de pós-produção, o que corresponde ao já mencionado conceito de produção cinematográfica acessível proposto por Romero-Fresco (2018). Da mesma forma, sua interpretação da obra como um todo é favorecida, pois ela tem acesso a informações que não teria sem esse contato prévio, ela consegue antecipar dúvidas e pré-juízos, conforme relata no trecho abaixo.

E4: Então um exemplo, tem uma cena que aparece um personagem, que, né, no caso eu tinha denominado como espírito, então aí eu perguntei pro diretor “como que eu posso chamar esse personagem”, ele falou assim, “eu prefiro que você chame ele de fantasma”. Então é importante você ter acesso. O diretor ajuda a gente na... como ele quer que isso seja passado, né? Que palavra que pode ser mais forte do que a outra, pra não dar uma outra, uma outra visão, diferente daquilo que ele tá querendo passar.

Neste relato, percebe-se também que há uma valorização da intenção do autor (Eco, 2005), uma vez que E4 sente a necessidade de confirmar com o diretor o nome mais apropriado para se referir ao personagem.

E4: Que nem, teve uma das ADs que o ator tocava um... uma... um instrumento, eu não conhecia, mas o som dele era muito bonito, então eu fui perguntar e aí o diretor falou que era um... ali na... no roteiro, eles... me parecia que era um instrumento, me parecia pra mim que era uma flauta, uma flauta pan, o som assim, mas aí, porque de longe eu não conseguia ver, se eu fosse fazer a AD só visual e eu não tivesse acesso às informações. Mas na verdade era uma ocarina, então era um som diferente. Pra mim era um som parecido com uma flauta, porém não era.

A importância desse contato prévio dialoga com o que afirmam E1, E2 e E5 a respeito da necessidade de se pesquisar o material a ser audiodescrito, seja o/a diretor/a do curta ou longa-metragem, seja o/a fotógrafo/a, seja a temática abordada. E1 menciona isso ao relacionar como sua formação em História ajudou-a a desenvolver a habilidade da pesquisa. E5 entende a pesquisa como a etapa inicial para a escrita de um roteiro de AD. Já E2 a considera como um dos desafios da AD.

E5: Como é o processo de elaboração de produção de um roteiro de AD? O processo, ele implica pesquisa do diretor do filme, se é uma obra estática, pesquisa do artista, pesquisa de um acervo léxico que contemple aquela data que aquilo... que aquilo foi ambientado, se é um filme de época, se é um filme contemporâneo, os verbos vão ser outros, os dizeres vão ser outros (...)

E2: O que acontece no roteiro, na hora que você vai fazer o roteiro, eu entendo assim, cada obra, falando, vamos dizer, seja ela curta-metragem, seja longa-metragem, cada obra é um universo em si, então às vezes eu recebo um filme e ele fala, por exemplo do, de bailarinas. Eu não sei nada de ballet, então eu vou ter que fazer um estudo a respeito do tema, então às vezes o desafio naquele filme é o tema.

Nos relatos de E5 e E2 acima, nota-se que a pesquisa e o estudo são fundamentais para a escrita da AD, tanto para conhecer o material a ser audiodescrito, quanto para aprofundar os conhecimentos sobre a própria AD e se aperfeiçoar constantemente. Conforme explica E2,

E2: cada trabalho é um trabalho. Você terminou aquele, você fala, não existe você falar “ah pronto, eu sou uma tra, audiodescritora formada”. Não. Cada novo trabalho você começa do zero (...)

Entretanto, apesar disso, conforme os relatos especialmente de E1 e E3, nota-se que o prazo dado aos profissionais da AD representa uma dificuldade na realização dessa preparação, que envolve pesquisa e estudo de cada material a ser audiodescrito, o que, na prática, acaba se tornando inviável pela falta de tempo. Isso representa uma incongruência entre o que se espera do/a audiodescritor/a, ou seja, que se prepare e pesquise antes de fazer a AD, e o tempo que lhe é dado para fazer isso. Nessa circunstância, que possivelmente representa a realidade de

muitos profissionais, é possível nos questionarmos como serão feitos o estudo e a interpretação do material a ser audiodescrito. Será que é possível realizar uma interpretação mais detida e criteriosa, como propõe Gadamer (1967), preocupada com os pré-conceitos dentro do prazo que lhes é dado? Será que é possível refletir acerca das escolhas de palavras e das interpretações que elas possam suscitar? É nesse sentido que E1 destaca como principal dificuldade a negociação com o cliente, que muitas vezes não tem consciência da importância da AD e impõe prazos apertados.

E1: Então, a minha maior dificuldade é conseguir negociar com os produtores e com os diretores de cinema a importância da AD, porque eles veem a AD como uma coisa que eles são obrigados. “Ah, eu sou obrigado a colocar acessibilidade, então coloca aí”, e talvez eles não veem a importância de você fazer um trabalho de qualidade, de você passar por um consultor, de você passar por um revisor, então, pra mim, a maior dificuldade é conseguir negociar esse tipo de coisa com o cliente, porque ele quase nunca quer fazer nada disso.

E4, por sua vez, aponta como principal desafio uma característica que é comum a todas as modalidades de TAV, e que exige do/a audiodescritor/a capacidade de sintetizar informações. Na legenda e na dublagem, por exemplo, observa-se o mesmo desafio, visto que precisam estar de acordo com o número de caracteres médios que uma pessoa consegue ler por segundo, no caso da legenda, ou estar em sincronia com o movimento labial dos personagens em cena, no caso da dublagem. Como a AD deve ser inserida no intervalo entre os diálogos, o/a audiodescritor/a precisa sintetizar as informações visuais em um curto espaço de tempo, e, para isso, precisa escolher o que é mais relevante, ou seja, ele/a interpreta a imagem e seleciona a partir dessa interpretação.

E4: Eu acho que o desafio é você conseguir sintetizar toda a imagem que tá acontecendo, porque você não consegue... é impossível você falar tudo, então, de uma forma você tem que optar por aquilo que você vai falar. Então, a forma que você fala, você falar de uma forma que consiga, é... passar aquilo que tá acontecendo, né (...)

E5 também afirma que sua maior dificuldade é passar a sensação da obra pela montagem, o que requer estudo, principalmente do/a diretor/a, para transmitir por meio da linguagem verbal a linguagem cinematográfica de cada obra. Relacionado também à

transferência da linguagem visual para a linguagem verbal, E5 destaca a importância de o/a audiodescritor/a ter repertório lexical.

E5: Mas o maior desafio num roteiro é conseguir passar a sensação pela montagem do filme, sem colocar terminologias. De uma forma que eu contemple não só a linguagem do filme, como a linguagem do diretor, e daí eu tenho que estudar esse diretor, pra que eu possa me apropriar dos conceitos que ele colocou ali na linguagem daquele filme, pra então eu reparar, aguçar o meu olhar, pra ver aquilo.

E5: Então, pra mim... um desafio é, olha aí, como é eu com a minha cultura, né, eu tenho 56 anos, como é que eu, com a minha cultura, em que eu dizia “gesto afeminado”, hoje eu não posso. Então, o audiodescritor ele tem que tá ancorado com tudo o que tá acontecendo, porque... hoje, o afeminado é... o homem pode ter gesto afeminado, ele não é um gay, ele não é um... que que é esse afeminado? O nome já não cabe mais. Então eu posso dizer “delicado”, “suaves”. Então, esse é um grande desafio, você ter um grande repertório léxico e você pesquisar a escrita. Esse é um desafio. Pra você não cair num clichê, e pra você não deixar de relatar ali, naquela descrição, o que era fundamental na linguagem do cinema daquele autor. É difícil.

Novamente, E5 enfatiza a importância de se conhecer o/a diretor/a, ou o/a autor/a da obra audiodescrita. Em seu relato, há um enfoque na intenção do autor, ou seja, na necessidade de conhecer profundamente as características e o trabalho do/a diretor/a para poder interpretar a obra e audiodescrevê-la. Não há a problematização disso, já que, como discutido no capítulo 1, diversos autores, como Gadamer, Derrida e o próprio Eco, problematizam a intenção do autor, visto que é muito difícil – e até impossível – reconstitui-la.

E3 também menciona como um grande desafio a escrita do roteiro na medida em que exige repertório lexical para conseguir criar uma AD que possibilite ao espectador cego interpretar a cena audiodescrita.

E3: Mas eu acho que fazer o roteiro, é... talvez seja mais trabalhoso, assim, mais desafiador (...) Então acho que escrever mesmo... a pessoa pegar e ter um conhecimento de... de outras coisas, ter um repertório já, né? Porque às vezes a gente faz um filme italiano de não sei que ano, e aí não é qualquer pessoa que tem conhecimento de certas coisas que acontecem no

cenário ali que, tipo, se você souber o nome de alguma coisa ali pra uma pessoa que vai escutar essa AD vai fazer todo sentido, e se a gente deixar isso vai ficar muito vago.

Outra característica do processo de escrita de um roteiro de AD que também representa um desafio aos audiodescritores é saber lidar com os diferentes gêneros. Segundo E3 e E4 nos trechos abaixo, é preciso descrever tendo o gênero do produto audiovisual em mente, ou seja, se é um desenho animado infantil, se é uma comédia, um suspense. Conforme relata E3, na descrição de desenhos animados, é possível optar por uma linguagem “mais solta” e mais poética, e fazer uma descrição que poderia ser considerada interpretativa – sempre tendo o cuidado para não fazer escolhas que possam levar a interpretações preconceituosas –, pois é preciso entrar no “mundo da imaginação”.

E3: mas tem demandas que meio que a gente acaba sendo um pouco mais interpretativo, digamos assim. Desenho, que é uma coisa um pouco mais tranquila, que a gente consegue entrar mesmo nesse mundo de imaginação, mas também não tanto pra ferir essa questão da pessoa que tá ouvindo, né? A linguagem daí também muda um pouco, é um pouco mais poética, um pouco mais solta, então assim talvez não seja interpretando a coisa, a palavra poeta, mas quando é um pouco mais solta essa linguagem, acho que a gente acaba meio que entrando junto, né?

E4, por outro lado, relata a descrição de uma cena de uma peça de comédia, e estabelece um contraponto com a descrição do gênero suspense. É preciso escolher as palavras de acordo com o gênero, para poder construir o gênero (a comicidade ou o suspense) por meio da descrição. Para ela, isso está mais relacionado à forma de falar, à entonação da voz, mas não se restringe a isso, pois a escolha das palavras é fundamental também para a construção da percepção do gênero.

E4: essa última ópera a gente fez ela era de comédia, né? Então na... na cena, por exemplo, a... uma das atrizes segurava um frango de borracha, e... e era comédia, então eu falei na AD “ela segura um frango de borracha”, porque... se alguém enxergou que era um frango de borracha, por que... e é comédia, por que que eu não posso dizer que é? Então, eu falei que era um frango de borracha, que era, o objetivo era rir mesmo, era uma comédia, né? Então, você vai... por exemplo, se não fosse de... se não fosse comédia, talvez eu pudesse usar outro

nome, “um pássaro”, “um... uma ave”, eu poderia usar, por exemplo, né? Poderia optar por dizer “segura uma ave na mão”. Mas ali era uma comédia, então eu usei o cômico mesmo, então você acaba indo... é... é... elaborando de acordo com o que tá acontecendo, né? Então como eu falei, dependendo se... do... do cenário. O cenário é de suspense, então você vai falar de uma forma que crie um suspense também né? É claro, é mais na voz, a forma de falar (...)

Como se observa a partir dos relatos, os desafios são variados, e todos irão, de alguma forma, influenciar a interpretação que o/a audiodescritor/a tem da cena, seja porque não teve tempo suficiente de estudar a fundo o objeto a ser audiodescrito, seja porque os intervalos entre as falas não permitem que seja descrito tudo que se vê, o que implica que o/a audiodescritor/a faça escolhas que sintetizem a informação visual. E2 resume da seguinte forma:

E2: então às vezes o desafio naquele filme é o tema. Em outros casos, o desafio pode ser você ter pouco espaço pra colocar e muitas coisas que você gostaria de falar. É, outras vezes é um cliente exigente, ou por exemplo um cliente de fora, que não entende uma palavra de português.

3.4. A subjetividade na AD

Por fim, foram feitas duas perguntas com o intuito de investigar como as entrevistadas entendem a regra da objetividade, ou melhor, se elas consideram ser possível elaborar uma AD objetiva, em que a subjetividade do/a audiodescritor/a não transpareça em seu trabalho. Para isso, perguntou-se como elas percebiam a problematização da subjetividade nos cursos de formação em AD (pergunta 8) e se elas acreditavam ser possível a elaboração de uma AD objetiva (pergunta 9) ou se já haviam sentido a necessidade de alterar algum roteiro por entenderem que não haviam conseguido ser imparciais (pergunta 10).

Todas as entrevistadas reconhecem que não há imparcialidade na elaboração de uma AD, visto que a AD, como toda tradução, envolve escolhas, de modo que é preciso escolher o que é mais relevante ou a palavra mais adequada para descrever determinada imagem, escolhas que serão feitas de acordo com a interpretação de cada um/a, portanto, parte-se do pressuposto de que não existe AD sem interpretação. Isso se reflete na fala de E1 transcrita abaixo.

E1: a partir do momento que a AD é uma forma de tradução, é quase impossível ela ser imparcial, ela ser 100% objetiva, porque os seres humanos eles não são 100% objetivos, você acaba passando um pouquinho de você pra... pra sua AD. Eu acho que AD, ela é subjetiva, mesmo quando a gente tenta ser 100% objetivo. Por exemplo, quem lê o roteiro audiodescrito meu sabe que fui eu que fiz, porque eu tenho um jeito de me expressar e aquilo passa pro meu texto, querendo ou não (...). Eu acho que a maioria dos audiodescritores que não têm uma formação em tradução, eu acho que eles nem refletem sobre isso, eles só aprendem que você tem que ser objetivo, ponto. Então se eu não for objetivo, eu estou fazendo a AD errada. Então eu acho que realmente faltam estudos pra fazer a pessoa ler e pensar, e estudar sobre o assunto, porque isso realmente não é estudado, né?

E1, que já participou de cursos de formação em AD como aluna e como professora, chama a atenção para o fato de a subjetividade transparecer na própria escrita do roteiro. Vai além da interpretação e das escolhas e se revela também no jeito como cada audiodescritor/a escreve e se expressa. Em sua resposta, ela destaca a importância de se refletir sobre a impossibilidade de objetividade, uma vez que nos cursos se ensina que é preciso ser objetivo, de modo que uma AD que não seja 100% objetiva – ou seja, todas – estaria errada.

É possível, ainda, relacionar o que relata E1 ao que é preconizado pelos manuais. Como abordado no capítulo 2, há uma tendência de os manuais orientarem que o/a audiodescritor/a seja objetivo/a, o manual norte-americano, inclusive, prescreve que é preciso descrever objetivamente. Entretanto, através da prática, com o tempo e a reflexão, os/as audiodescritores percebem que não existe objetividade, e que essa tentativa de ser objetivo acaba por ser uma ilusão.

Sobre a problematização disso nos cursos, E1 afirma que, de fato, isso é pouco discutido, o que se aborda, segundo ela, é a necessidade de o/a audiodescritor/a ser objetivo/a, mas que não costuma haver problematização da subjetividade.

E1: realmente, nos cursos de AD, pouco é tratado sobre a subjetividade do... do audiodescritor. Geralmente, trata da objetividade, “olha, o audiodescritor tem que ser objetivo, o audiodescritor, ele não pode dar nenhum juízo de valor”. Geralmente nos cursos só se fala sobre a objetividade do audiodescritor, agora a subjetividade, geralmente, ela não é abordada. Nos cursos de tradução, geralmente, ela é mais abordada. Agora, na AD, geralmente, ela passa batida.

E2, como professora, diz que, ao falar dos modelos de AD e das diretrizes, fala da regra da objetividade, mas que ela particularmente tenta não enfatizar que é preciso ser objetivo, visto que entende que é impossível ser completamente objetivo.

E2: É, então, por um lado, no momento que você fala dos modelos, no momento que você fala das diretrizes, você acaba falando, porque nas diretrizes você preconiza que você não vai explicar, que você não vai antecipar informação, e aí a gente entra por esse lado, dizendo as coisas que você não pode fazer. (...) Então, basicamente é isso, é... Eu nem entro muito nisso de “ah, usa-se... tem que ser objetivo”. Até porque o ser humano é subjetivo, é impossível, é impossível você não, não tomar... posição das coisas, né? (...) então nem entro muito nisso de falar... nessa armadilha de dizer “ah, você não pode ser subjetivo”, porque então você teria que ser matar, né? Subjetivo é... Todo mundo que tá vivo é subjetivo. É, mas assim, o que você não pode é antecipar informações que os outros só vão ter mais lá pra frente, você não pode explicar coisas, você tem que descrever. O que é... uma coisa que às vezes fica difícil (...).

E2 levanta outra questão que já apareceu brevemente no capítulo 2. Conforme explica, descrever não é explicar, de modo que o/a audiodescritor/a precisa evitar realizar explicações. O manual britânico (*ITC Guidance*), como problematizado por Costa (2012), por vezes, orienta que se façam descrições explicativas, embora não esclareça qual seria a diferença entre uma descrição interpretativa e outra explicativa.

Como discutido no capítulo 1, descrever é reproduzir em palavras algo ou alguém de modo detalhado, ou seja, traduzir em palavras uma informação que é perceptível por meio do sentido da visão. Explicar, por outro lado, pode ser compreendido a partir da fala de E2 como “desenvolver”, “explicar”, ou seja, ir além dessa tradução, tentar encontrar justificativas para o que se vê. Com base nisso, percebe-se que, além de a explicação não ser desejável na AD, visto que difere da descrição, ela pode ser facilmente confundida com a interpretação, pois, assim como a descrição envolve interpretação, a explicação também, pois o sujeito apenas descreve e explica a partir de sua interpretação, entretanto, ele pode interpretar e não explicar (ou não descrever). Desse modo, E2 chama a atenção para a importância de diferenciar as duas, para que o espectador possa ir além da tradução por si próprio.

No mesmo sentido, a AD não pode antecipar informações que só serão confirmadas depois, mesmo que o/a audiodescritor/a deduza, a partir dos elementos audiovisuais da obra,

que algum acontecimento específico irá suceder à cena que ele/a está descrevendo, e mesmo que essa dedução se confirme, ele/a não pode antecipar a informação, pois a dedução não é perceptível visualmente, ela é resultado da percepção e interpretação, mas ela depende de um processo de raciocínio lógico que competirá ao espectador realizar.

E2: é muito mais fácil, na verdade, você fazer a AD explicando, explicar em vez de descrever. A grande verdade é essa. Porque é como a gente sempre faz, né? Quando você, alguém te fala “ah, o que você achou do filme?”, “ah, nossa, foi bem legal, sabe, ele chegou, ele tava louco de raiva, aí ele pegou e fez tal coisa”, né, fazer isso qualquer um faz. Então... é importante a gente tá o tempo todo pensando, pensando pra não cair nessa porta larga, né, que é você fazer uma coisa que... que... que muita gente acaba fazendo.

Para E2, a distinção entre explicar e descrever é sutil e pode ser difícil de ser percebida por aqueles que estão iniciando na profissão. No mesmo sentido, E5 acredita que a objetividade na AD deve ser entendida não como a supressão da interpretação, ou em oposição à subjetividade, mas como a habilidade de descrever de modo claro, sem explicar o que acontece na cena.

E5: A gente fala (...). Por quê? Tem as normas, e tem as exceções, e não é exceção, é... é maneira de entendimento. Você tem que tentar ser claro e objetivo, porque se você começar a falar aquela loucura que você tá vendo ali, o outro já não tá vendo, você ainda põe uma coisa complicada, que não é clara e que não é objetivo, então você tenta ser, eu tento ser clara e objetiva. Algumas imagens, naquele tempo que você tem, elas não são claras e objetivas, não tem como. Mas tá certo, você tem que tentar ser claro e objetivo.

E5 enfatiza a importância da clareza na AD, entretanto, o conceito de clareza também é subjetivo. Como mencionado ao se discutir a importância da consultoria, o público-alvo da AD é heterogêneo, de modo que uma descrição pode ser considerada “clara” para alguns e confusa para outros, não há uma medida certa que defina a clareza de uma descrição. Essa medida perpassa pela interpretação do/a audiodescritor/a, ou seja, pelo que ele/a entende como “claro” ou, no máximo, pelo que o/a consultor/a considera “claro”, visto que o roteiro passará pela consultoria.

Desse modo, diante da “loucura” de informações visuais que a obra audiovisual oferece, cabe ao audiodescritor/a interpretá-las e organizar sua descrição a partir dessa interpretação e do que ele/a considera como uma descrição clara, ou seja, mesmo a ideia de “clareza” e de “descrição objetiva” perpassa pela interpretação do que seria uma “descrição clara e objetiva” de determinada imagem.

Se E5 destaca a necessidade de clareza na AD, E3 chama a atenção para a importância de se perceber as interpretações que a AD poderá causar e, nessa medida, ter um cuidado maior com a escolha das palavras. Desse modo, é importante também diferenciar a interpretação do juízo de valor. Interpretar não significa necessariamente valorar. É preciso lembrar aqui o conceito de pré-juízo proposto por Gadamer. É fundamental a consciência acerca do processo de interpretação para evitar que nossos pré-juízos conduzam nossa interpretação. Em sua resposta, E3 afirma que a interpretação na AD é inevitável, tendo em vista que se trata de uma tradução, mas que é preciso ter cuidado para não valorar.

E3: Isso até quando foi passado esse primeiro treinamento pra gente também foi falado sobre isso, a gente fez alguns exercícios, é... pra pegar mesmo essa questão, né, de você... esse cuidado de você não interpretar assim... eu não sei, é uma coisa meio que eu ainda tô também aprendendo, mas... eu acredito que a gente acaba interpretando, de alguma forma ou não, por conta desse... dessa questão de ser uma tradução, e a minha visão de mundo, com o meu repertório, pra passar pro verbal, de alguma forma ou outra... eu tô interpretando, só que lógico, na descrição de uma pessoa física, sei lá, a gente não vai colocar certas coisas que a gente sabe que aquilo é interpretar mesmo, tipo... muito claro que é a minha visão e pode até levar a outras conotações pra pessoa que tá assistindo, e... de uma forma até preconceituosa, ou sei lá o que, sabe? Ou a questão, tipo sei lá, cabelo, o jeito da pessoa se vestir, isso é uma coisa que a gente tem muito cuidado mesmo pra não descrever qualquer coisa, não qualquer coisa, óbvio, mas um cuidado a mais com as palavras, com o que vai colocar, porque pode levar a outras interpretações, né? São várias interpretações (...).

E5 também problematiza o juízo de valor. Ela entende que o/a audiodescritor/a não pode dizer o que acha da imagem, o que pensa a respeito, ele/a precisa descrevê-la. Mas que isso não significa que ele/a não pode nomear um sentimento, como raiva ou dúvida. Segundo ela, isso é diferente de dizer que algo é bonito ou feio, que o personagem é bobo ou esperto. É tal tipo de juízo de valor que, segundo ela, não pode aparecer na AD.

E5: Se você olha você já tá interpretando. Você tá aqui olhando pra mim, você tá me interpretando. Eu tô olhando pra você, eu tô te interpretando. Eu não vou falar... o que que eu acho da sua cara, se eu for descrever. Você não vai falar o que você acha da minha cara no sentido, cara... sei lá... ela é tonta, ela é boba, mas você pode falar, arregalou os olhos, pôs uma boca pra baixo, fez uma expressão de dúvida. Dúvida, raiva é diferente de um outro juízo... aí é que tá, você tem que pesquisar cada coisa.

Como visto no capítulo 2, há uma grande discussão em torno da nomeação de emoções e sentimentos. No trecho acima, E5 defende que há uma diferença entre julgar e nomear, entre dizer que alguém é bonito e dizer que alguém está triste. Segundo ela “as coisas têm nome, elas têm que ser ditas”. E2 associa o que se está chamando aqui de nomeação ao modelo espanhol de AD, em que é comum nomear sentimentos. Ela critica esse tipo de AD, pois entende que isso seria uma espécie de explicação (tal como parece ser o entendimento do manual inglês tratado no capítulo anterior) – e que, portanto, deve ser evitado. Para exemplificar, ela cita uma cena do filme *Roma*.

E2: um dos nossos consultores, ele outro dia tava no *Face* revoltado que aquele, naquele filme *Roma*, que ele falou que a AD tava muito boa, que ele tava adorando. Até a hora que a mulher perdeu a criança, não sei, tipo uma cena horrível dela ter perdido o filho, e aí eles falam assim “abaixa os olhos com tristeza”, e ele fala “eu não preciso que falem que ela tava triste! Eu sei! Uma mulher que é pobre, que não sei o quê, que não sei o quê, que perdeu a criança, que lálálá... é lógico que ela tá triste!”, né? Então, isso é muito, é legal, porque é o que passa na cabeça do... do usuário. Ele pensa “pô, não precisa me explicar, eu já entendi, eu sei que ele tá com raiva, ele bateu com a mão na mesa, você acabou de falar que ele bateu a mão na mesa, por que que alguém bate a mão na mesa?” Você não precisa falar “bateu a mão na mesa com raiva”.

Ao mesmo tempo em que critica esse tipo de escolha, ela reconhece que, às vezes, o/a audiodescritor/a pode se sentir inseguro em relação à descrição, e por isso sentir a necessidade de nomear. Em relação a isso, é preciso ter sensibilidade para identificar quando a emoção pode ser percebida por meio de outros elementos, como gestos, tom de voz, trilha sonora, e quando é necessário explicitar.

E2: (...) a gente não sabe também o... as dificuldades e o que tá passando na cabeça, porque a AD é autoral. Então às vezes a pessoa preparou, pensou e pensou assim “ah, acho que não vai ser possível só eu falando que bateu na mesa ele entender que ficou com raiva, ah, acho que eu preciso...” Acho que o problema mesmo é quando... é... a falta de objetividade é sistêmica

E5 também entende que o/a audiodescritor/a não deve explicar, pois a AD é uma descrição e não uma explicação. Segundo ela, é muito comum essa tentativa de explicar a imagem. Por isso que é importante o estudo e, principalmente, a diferenciação entre explicar e descrever, para que se possa fazer um trabalho consciente e satisfatório ao público, que, como ambas destacam, não quer que o/a audiodescritor/a faça explicações.

E5: A AD não é uma explicação da cena... mas se eu não falar tal coisa, tanto que às vezes a gente se pega nisso, tentando descrever de uma forma que dê pra entender. Cara, o diretor quis deixar você em dúvida.

Outro fator determinante é o tempo. O tempo limitado, muitas vezes, não permite que se descreva uma expressão facial ou uma emoção, de modo que o/a audiodescritor/a acaba optando por sintetizar em uma única palavra, conforme explicam E2 e E5 nos trechos abaixo. E2 ainda entende que esse tipo situação é comum na tradução de um modo geral, e estabelece uma distinção entre a teoria, ou seja, o que se recomenda e é proposto como o “ideal”, e a prática, ou seja, o que é possível realizar diante das limitações, no caso, do próprio produto audiovisual.

E2: E existe, por exemplo, em alguns lugares... por exemplo, novela, que eu já conversei com pessoas que fazem AD de novela, e elas falam “não, não dá tempo, aqui o nosso público... não adianta querer dizer “ah, tor... franziu a testa, porque já tá na outra cena, você tem que falar que ficou com raiva”, ah, tá bom, então tá, né? Então também tem isso. Uma coisa é o que precisaria ser e uma coisa é o que... a gente acaba conseguindo, né, então é meio que... novamente, como tradução, né? Às vezes uma coisa é a teoria e outra coisa é o que você consegue fazer na prática.

E5: Eles vão dizer “não, isso aqui não pode acontecer”, “você não pode falar que ele fez uma expressão de amargura, eu quero saber o que ele fez com o rosto”. Cara... as duas coisas, você tendo tempo, você descreve a expressão, o que franziu, o que olhou. Mas a pessoa cega quer saber, porque se ela vai lá pro debate depois do filme, todo mundo tá falando da amargura. Como é que ela vai discutir se é amargura, se é tristeza, se é dúvida, se é rancor? As coisas têm nome, elas têm que ser ditas.

E4 é a que mais afirma ser necessário manter-se imparcial ao audiodescrever. Apesar de reconhecer a impossibilidade de objetividade, em diversos momentos, ela enfatiza que é preciso buscar o máximo possível a imparcialidade, como no trecho transcrito abaixo. A hipótese é de que, como as demais entrevistadas tiveram um percurso profissional e/ou acadêmico que perpassou pela tradução, seja através do curso de Tradução ou de Letras, seja através da Filosofia – em que se discute a importância de o/a tradutor/a conhecer o/a filósofo/a que traduz –, elas desenvolveram de alguma forma a reflexão sobre a impossibilidade da objetividade e da imparcialidade, ao passo que E4 irá desenvolver essa percepção na prática.

E4: eu acredito que não dá pra ser totalmente imparcial, no sentido, não assim, você tenta ser imparcial, mas quando você opta por falar isso e não aquilo, você já está fazendo... (...) Eu até li um artigo que falava exatamente sobre isso, né, de você... por mais imparcial que você tente ser, e esse é o objetivo, é ser imparcial o máximo possível, você acaba, você não tem o tempo pra falar todas as coisas com todos os detalhes. Então, quando você opta por falar isso e não aquilo, de uma forma ou de outra você está sendo um pouco imparcial. Mas eu acho que... que no trabalho, essa imparcialidade ou o máximo possível dela é importante, porque você não pode é... interpretar (...)

Na fala de E4, percebe-se que ela entende e afirma a impossibilidade de objetividade, mas que defende a importância de se manter imparcial. Tal posicionamento pode ser compreendido no sentido de que ela reconhece não ser possível manter-se imparcial e objetivo, mas que é preciso evitar juízo de valor, ou uma descrição baseada no que o/a audiodescritor/a pensa a respeito do material audiodescrito. Essa hipótese é reforçada no trecho abaixo.

E4: Você tem que fazer escolhas, e acho que nessa questão das escolhas você acaba perdendo um pouco a... a imparcialidade, né? Mas eu acho que também não é algo que você... então

eu vou falar só o que eu achei da peça, ou do trabalho. Eu acho que não. Eu acho que a imparcialidade você perde só nesse momento, em que você opta por falar algo e não outra coisa. Mas... mas eu acho que é muito importante tentar o máximo possível manter essa imparcialidade.

Entretanto, ela enfatiza mais uma vez que é preciso ao menos tentar ser imparcial e, no trecho anterior, deixa explícito que o/a audiodescritor/a não pode interpretar, ou seja, descrever sem se envolver (o que poderia ser entendido como a imparcialidade de que ela fala). Partindo do pressuposto de que não é possível descrever sem interpretar, como foi possível concluir a partir das reflexões propostas no capítulo 1, a imparcialidade que E4 defende parece ser também uma ilusão, visto que não existe interpretação sem envolvimento do intérprete. Conforme discutido no capítulo 1, tal posicionamento seria um reflexo do que Arrojo (2007) entende como a ilusão de que o ser humano pode se separar do “real”, ou seja, daquilo que ele interpreta e, no caso da AD, descreve, e “olhar o real com olhos neutros”.

A partir disso, identifica-se que há a necessidade de problematizar melhor a diferença entre descrição, interpretação, explicação, opinião e juízo de valor, pois interpretar, explicar, opinar e julgar são comumente considerados sinônimos e associados à expressão da subjetividade de um indivíduo, portanto, são vistos como indesejáveis em uma AD. Entretanto, a interpretação e a subjetividade são inerentes a qualquer manifestação da linguagem, mesmo quando se tenta ser objetivo, como discutido no capítulo 2. Desse modo, é fundamental que tais questões sejam problematizadas nos cursos, a fim de que o/a audiodescritor esteja cada vez mais consciente da importância e do papel da AD.

Sobre isso, E3 destaca que a formação em Letras ou Linguística permite uma consciência maior acerca da linguagem, de modo que é possível “separar as coisas”, ou seja, identificar com maior facilidade juízos de valor que podem, muitas vezes, carregar preconceitos. Semelhante a Gadamer (1976), é preciso ter consciência dos nossos pré-conceitos a fim de evitar que nossas interpretações sejam guiadas por eles.

E3: a gente consegue olhar aquilo e... não tentar interpretar tanto com o nosso olhar pessoal, enfim, meio que a gente consegue separar as coisas, né?

E5 explica que propõe a problematização da subjetividade nos cursos de AD que ministra ao mostrar aos alunos diversas formas de descrever uma mesma cena, ou levando um/a

consultor/a nas aulas para que os alunos percebam a diferença entre explicar – algo que o próprio público não deseja – e descrever. Com isso, E5 reforça a importância do poder de fala dos deficientes visuais, representados pelo/a consultor/a, que irá legitimar o roteiro.

E5: Então... você dá vários exemplos numa mesma cena (...). Então, eu tenho que problematizar, porque é fácil, no primeiro roteiro dos alunos, eles tentarem explicar, eles tentarem... dar um juízo, pra ver se facilita o entendimento, e a AD não deve facilitar o entendimento. Então... ela tem que ser sim uma descrição. Nós temos que buscar uma descrição clara e objetiva e sintetizada, porque, senão, tem certas cenas que, quanto mais detalhe você dá, mais você confunde. Como é que você faz isso? Você tem que, nos cursos, colocar uma pessoa com deficiência visual pra dar uma palestra, pra dar uma fala que venha deles, não só da gente, porque eles têm essa autonomia.

E4 relata que no curso que fez tratou-se da importância da imparcialidade, mas que ela e os demais alunos perceberam que as escolhas que precisam ser feitas na AD, seja no que diz respeito ao léxico, seja em relação à escolha do que priorizar, significam a impossibilidade da imparcialidade.

E4: No curso que eu fiz falava sobre a imparcialidade, claro, é importante. Mas a gente acabou percebendo... que.... você acaba, como eu falei, optando por esse ou não, você acaba perdendo um pouco... não de uma forma de interpretar do jeito que eu quero. A imparcialidade, como eu falei, ela é muito importante, ela, inclusive no curso que eu fiz isso era muito importante, né, a imparcialidade, porém você entende que você acaba optando por... não dá tempo de você falar. A questão é o tempo. Eu acho que é o tempo o que... o que tira a sua imparcialidade.

Entretanto, para E4, é a falta de tempo que tira a imparcialidade do/a audiodescritor/a e que o/a faz ter que realizar escolhas. Sua fala nos leva a entender que, para ela, se houvesse tempo suficiente para descrever toda a informação visual, seria possível alcançar a imparcialidade, ou seja, realizar uma descrição em que não houvesse envolvimento do/a audiodescritor/a com a informação audiodescrita. Como já destacado, a crença nessa possibilidade é apontada por Arrojo (2007) como uma ilusão.

E5, por outro lado, reforça a necessidade de exercitar junto aos alunos aprendizes da AD as diversas possibilidades do olhar. Para ela, a AD é uma interpretação e, por esse motivo, oferece resultados transitórios, pois a interpretação, como discutido nos capítulos anteriores, depende de vários fatores. Pessoas diferentes podem interpretar a mesma imagem de formas diferentes, assim como uma mesma pessoa em momentos diferentes pode interpretar a mesma imagem de outra maneira, tal como relata E5, que diz ser comum rever uma AD e pensar que poderia ter sido feita de forma diferente. Para ela, a maior alegria em ser audiodescritora “não é revelar o que existe ou não existe” – uma vez que isso é impossível – mas sim revelar a imagem a partir do seu olhar.

E5: Mas uma escolha é o abandono das outras possibilidades, então você vai ter que fazer uma escolha, por isso ela [a AD] é uma interpretação, por isso ela é uma criação artística (...). A escolha já é uma interpretação do que eu achei mais relevante, né? A AD tá lá, a gente deve descrever o que a gente acha mais relevante pro entendimento das cenas, mas o que eu achei relevante não é o que você achou relevante. Então, esse exercício de você dar diversas possibilidade de olhar, de entendimento, e não vai ter uma só certa, uma só errada, vão ter algumas mais aproximadas do que você acha importante na cena. Se você estudou o autor, você vai saber que aquilo é importante, se você não estudou, você pode tomar uma opção equivocada. Então pra mim são resultados transitórios. Na AD, a gente tem resultados transitórios, são sempre possibilidades.

E5: Se eu enxergo algo, eu vou descrever aquilo que eu enxerguei. Eu não vou descrever o que o outro enxergou. Daí é por isso que... o outro vai vir “nossa, eu não vi nada disso que você falou”, e eu falo “pois é, e eu não vi nada disso que você falou”. E daí o cego fala “mas vocês são cegos ou vocês enxergam?”, “não, a gente enxerga, mas a gente... Vê coisas diferentes. Então essa é a riqueza da AD, né... você... quando me perguntavam qual era a maior alegria em ser audiodescritora... (...) Não é tanto em revelar o que existe ou não existe, mas é a possibilidade que você dá pro outro imaginar do seu modo aquela imagem. E uma coisa é certa: você não... você não pode ficar pensando “mas será que ele imaginou do mesmo jeito que eu tô aqui descrevendo? Que será que ele imaginou com essa minha descrição?”

Na fala de E5, é preciso destacar, conforme ela mesma aponta, que não é possível controlar a forma como o público irá receber a descrição, ou seja, como ele irá interpretá-la.

Como discutido no capítulo 1, o/a autor/a (e entendemos o/a audiodescritor/a como o/a autor/a da AD) não tem controle das leituras e interpretações que serão feitas de seu texto, que pode gerar interpretações diversas. Portanto, acreditar que é possível ter esse controle é igualmente uma ilusão.

Na fala de E4, a impossibilidade de controlar a interpretação do outro também aparece. No entanto, para ela, o/a audiodescritor/a não pode realizar interpretações, pois ele/a deve servir de mediador entre o conteúdo visual e a pessoa com deficiência visual, para que o público, a partir da descrição, possa interpretar, cada um, da sua forma. Essa parece ser a orientação de alguns dos manuais estudos, especialmente o norte-americano, que prescreve que o/a audiodescritor/a deve “permitir aos ouvintes formar sua própria opinião e chegar às suas próprias conclusões”, por isso, não deve “editar, interpretar, explicar, analisar ou “ajudar” os ouvintes de nenhuma maneira”⁴⁷.

E4: você não pode é... interpretar, como eu falei, eu tento pegar os detalhes com os diretores, mas eu não quero interpretar aquilo que tá acontecendo, mas eu quero demonstrar as mesmas coisas que a pessoa que enxerga, as mesmas sensações que ela está tendo, mas na minha descrição, somente na parte de imagem. Quem vai sentir o que eu estou fazendo é a pessoa que tá recebendo, e cada um vai receber de uma forma diferente.

No entanto, como discutido no capítulo 1, não existe descrição sem interpretação. Desse modo, é importante que esses conceitos sejam melhor compreendidos por quem trabalha com AD, para que possam ser feitas escolhas mais conscientes.

Desse modo, conclui-se que a percepção acerca da impossibilidade de se manter objetivo e imparcial durante o processo de elaboração de uma AD pode resultar tanto da prática – como é o caso de E4 – quanto do estudo – como é o caso de E3. Conforme relatado por E3, apesar de já trabalhar com AD há algum tempo, ela só percebeu que a AD é de fato uma tradução e que envolve interpretações a partir de disciplinas do curso de Letras. E4, por outro lado, apesar de não ter a experiência do estudo na área de tradução, percebe na prática a impossibilidade de ser imparcial e objetiva. No caso das demais entrevistadas, parece que a formação acadêmica lhes proporcionou reflexões que a prática torna concretas, de modo que parece haver uma consciência maior acerca da subjetividade inerente ao olhar e à linguagem.

⁴⁷ Allow listeners to form their own opinions and draw their own conclusions. Don't editorialize, interpret, explain, analyze or “help” listeners in any other way.

Cabe destacar também que a concepção de AD varia de uma entrevistada para a outra, e acredita-se que a formação e a experiência profissional são fatores determinantes para isso. Na fala de E3, em diversos momentos, ela se refere à AD como uma técnica. E5, por outro lado, acredita que a AD não é uma técnica, mas sim uma criação artística, que ela é autoral, assim como afirmou E2 anteriormente.

E3: Eu já tive um contato, mas assim superficial. Não sabia o que... como era feito, essa técnica, né... (...). É uma técnica e tal, mas é uma técnica o todo, né? É fazer o roteiro, é o audiodescritor falar o que está sendo dito e aquilo estar sendo exibido. É uma técnica, mas é uma técnica de tradução, assim... pegando o que é o roteiro, a escrita do roteiro, que é a parte mais importante.

E5: o que a acessibilidade comunicacional da AD faz é dar possibilidades diversas de entendimento de uma imagem, por isso que pra mim a AD não é uma técnica, ela é uma criação artística, porque ela vem pela subjetividade do olhar, e o olhar não tem medida.

Desse modo, percebe-se que cada qual tem uma relação e um entendimento diferente sobre a AD. Acredita-se que E3, por não ter participado de nenhum curso de formação em AD, seja como aluna, seja como professora, e por estar começando a refletir sobre a AD mais recentemente, a partir do curso de Letras, tem seu entendimento sobre AD definido com base em sua experiência profissional dentro da empresa em que trabalha, que, como relata, constitui-se predominantemente de profissionais da área de comunicação e atende majoritariamente emissoras de televisão, desse modo, isso se reflete na maneira como ela encara a AD.

Do mesmo modo, o entendimento da AD como uma tradução e da objetividade como uma regra relativa parece partir da formação e também da prática, visto que E3, apesar de trabalhar com AD há algum tempo, só parou para refletir que a AD é uma tradução e que não é possível descrever sem interpretar a partir de disciplinas do curso de Letras, ao passo que E4 percebeu que não existe descrição imparcial a partir da prática e, mesmo hesitante, sabe que a AD é, antes de tudo, uma tradução do visual para o verbal.

Além disso, foi possível perceber a dificuldade de colocar em palavras a complexidade do processo de elaboração de uma AD, o que se observa em relação à tradução de uma forma geral. Os estudiosos se empenham em definir a tradução, mas novas definições estão sempre

surgindo, o que demonstra a necessidade de pesquisas que visem a compreender essa prática tão presente na vida em sociedade.

Por fim, as entrevistas mostraram que, por mais que se entenda que a AD não é objetiva, há a necessidade de enfatizar que a AD deve ser de qualidade (o que, supostamente, a objetividade, segundo os manuais, seria a responsável por garantir), sem que seja definido o que seria uma AD de qualidade, ao mesmo tempo em que a imparcialidade ainda é idealizada por alguns profissionais (como E4), sem que seja definido o que é imparcialidade. Nesse sentido, percebe-se que é preciso repensar e refletir sobre esses conceitos que aparecem nas falas das entrevistadas e que pairam na área.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme abordado ao longo desta dissertação, seja a partir de uma perspectiva teórica, seja com base no relato das audiodescritoras entrevistadas, percebe-se um forte questionamento da ilusão de objetividade, ou seja, da crença de que o ser humano é capaz de se desprender de sua interpretação e subjetividade para produzir um pensamento objetivo, ilusão que se consolida com a filosofia de Sócrates e Platão, e que durante muitos anos dominou o ideal de ciência no Ocidente. Entretanto, o que chama a atenção é o fato de que, apesar disso, alguns profissionais e teóricos da AD acreditam na possibilidade de objetividade, e defendem que ela seja o elemento norteador da elaboração de um roteiro de AD. Isso é latente na leitura dos guias para produção de uma AD, bem como nos discursos de estudiosos e profissionais como Snyder (2011).

No entanto, como se pretendeu demonstrar, não há objetividade absoluta, uma vez que a realidade é construída pela linguagem, de modo que não há uma essência a ser recuperada, como entendiam os socráticos, mas sim um significado a ser construído pelo ser humano através dos sentidos. Dessa forma, como defendia Protágoras, “o homem é a medida de todas as coisas”, uma vez que a significação passa pelo ser humano, que, por meio dos seus sentidos, irá perceber e interpretar o mundo que o cerca. Desse modo, conclui-se que “não há fatos, apenas interpretações”, como postulava Nietzsche no século XIX.

Não obstante, ainda hoje, observa-se a existência de discursos que afirmam a existência da objetividade, tais como o do manual norte-americano *Standards for Audio Description and Code of Professional Conduct for Describers*, ou que tentam regular o discurso a fim de evitar marcas de subjetividade, como é possível perceber nas orientações acerca da escolha de adjetivos e advérbios presentes no manual brasileiro *Guia para produções audiovisuais acessíveis*, por exemplo. No entanto, apesar dessas tentativas, o discurso será sempre subjetivo, pois ele é a expressão de um sujeito inserido em um contexto sócio-histórico-cultural, de modo que, mesmo quando se tenta ser objetivo, haverá a subjetividade inerente que, segundo a gramática discursivo-funcional, resulta do fato de que o sujeito não é capaz de apagar as marcas linguísticas de seu ponto de vista.

Tal reconhecimento apareceu na fala de todas as audiodescritoras entrevistadas. Todas entendem que a neutralidade é impossível. Entretanto, algo que foi revelado pelas entrevistas e também pela pesquisa teórica é que há uma confusão terminológica que contrapõe descrição e interpretação, como se a descrição fosse mais objetiva e a interpretação fosse mais subjetiva, de modo que se identifica em algumas respostas, como a de E4, que não existe uma AD

objetiva, mas que o/a audiodescritor/a não pode interpretar, como se objetividade e interpretação fossem opostas. Como foi possível concluir, a interpretação é inevitável, e a descrição só é possível a partir da percepção do objeto a ser descrito, que se dará por meio dos sentidos e da interpretação.

O que as entrevistadas entendem como indesejável na AD é emitir uma opinião acerca do que se está descrevendo, isto é, dizer o que acha do material audiodescrito. É importante destacar que, assim como o conceito de explicação, citado por alguns manuais (como o norte-americano e o inglês) e por E4, não é definido, o que se entende por opinião também não é esclarecido, embora a palavra apareça no guia inglês e na fala de autores como Alves et. al. (2011) e Costa (2012), mas como algo indesejável na AD. É importante esclarecer esses conceitos, uma vez que, mesmo nas frases que exemplificariam a explicação no capítulo 2, não fica claro o que seria explicar e o que seria nomear um sentimento ou uma expressão facial.

Da mesma forma, opinião e juízo de valor podem ser confundidos, apesar de não serem sinônimos. Qualquer escolha já é uma opinião, seja em relação às palavras que serão utilizadas para descrever ou em relação ao que deve ou não ser descrito, e é inegável que a AD (assim como qualquer forma de tradução) envolve tais escolhas. Desse modo, é necessário ao menos tentar diferenciar tais conceitos, a fim de elucidar a escolha dos adjetivos, uma vez que são fundamentais para a descrição, como afirmam Alves et. al. (2011), Costa (2012) e Vercauteren e Orero (2013). Nesse sentido, percebe-se que falta esclarecer melhor, tanto nos cursos quanto nos manuais de AD, os adjetivos e advérbios que devem ser evitados e aqueles que contribuem para uma melhor descrição. Além disso, é preciso desconstruir a oposição entre descrever e interpretar e a noção de uma objetividade absoluta.

Por esse motivo, é fundamental que o/a audiodescritor faça uma reflexão mais detida sobre seu papel, considerando que a descrição dele/a irá partir do modo como ele/a vê a obra a ser audiodescrita, ou seja, das percepções que essa obra lhe desperta pelo sentido da visão, e que sua interpretação de tal obra, que será inevitável, pode ser diferente da de outros videntes. Além disso, percebeu-se a partir da fala das entrevistadas que falta conscientização acerca da importância da AD e, conseqüentemente, da importância de o/a audiodescritor/a ter mais tempo para a realização de uma AD que passe por todas as etapas de sua elaboração, especialmente, pela consultoria, visto que muitas das entrevistadas relataram ser uma dificuldade negociar com os clientes a importância dessa etapa. Desse modo, percebe-se a necessidade de uma reflexão maior acerca do público-alvo da AD, para que a elaboração da AD seja norteada com ele em mente, representado na figura do consultor.

É possível destacar também a complexidade do processo de produção de uma AD, fator que transpareceu na resposta de todas as entrevistas e torna ainda mais urgente a conscientização da importância da AD. O processo envolve desde o estudo da obra, passando pela escolha do que será descrito e das palavras por meio das quais será descrito, escolhas que costumam ser reguladas pelo tempo disponível para a descrição, mas também por outros fatores, como público (se é infantil, adolescente ou adulto), mas também pelas emissoras e distribuidoras. Ademais, o processo envolve vários profissionais, desde o/a diretor/a, passando pelas distribuidoras, pelo/a audiodescritor/a, revisor/a, consultor/a, locutor/a, editor/a de áudio, até chegar ao público. Tudo isso é determinado pelo prazo, que costuma ser pequeno, e por questões comerciais, que nem sempre levam em consideração a importância da AD e seu público. Isso para não mencionar a complexidade do processo de descrição pictural, de leitura e tradução de uma imagem em palavras, que se reflete na resposta das entrevistadas por meio das hesitações, denotando dificuldade em explicar o processo.

A morosidade da legislação em determinar a obrigatoriedade do oferecimento do recurso pelas emissoras de televisão, bem como por espaços culturais públicos, como o cinema, além da ausência de regulamentação da profissão de audiodescritor/a representam entraves para que a AD, e consequentemente os profissionais envolvidos em seu processo de elaboração, seja reconhecida como um recurso de acessibilidade importante e necessário.

Em relação à subjetividade, percebeu-se que ela determinou, inclusive, as respostas das entrevistadas, como se pretendeu discutir no capítulo 3. A formação e a experiência profissional, seja em termos do tempo que a entrevistada trabalha com AD, seja em relação ao tipo de material audiodescrito, se é peça de teatro, ópera, curta ou longa-metragem, programa de televisão, série, novela, ou mesmo o processo de trabalho, se seguem todas as etapas, se trabalham com consultor/a, se trabalham em empresa ou se são autônomas, tudo isso contribui para que elas sejam as audiodescritoras que são e entendam a AD da forma como relataram na entrevista.

Nesse sentido, não há como excluir o sujeito e, por conseguinte, a subjetividade de qualquer processo de significação. O significado não parte do objeto, mas sim do sujeito, de modo que a subjetividade estará sempre presente. Pensando na descrição, não há como descrever um objeto sem que ele passe por um sujeito, que o perceberá por meio de seus sentidos.

Desse modo, podemos pensar apenas em uma objetividade relativa, que, no caso de AD, poderia ser alcançada por meio da proposta de Benecke (2004). De maneira semelhante, Fryer (2016) também acredita que uma forma de evitar ADs “supersubjetivas” é haver mais de

uma pessoa envolvida no processo de elaboração da AD. Isso se materializa quando a produção da AD segue as etapas ideais, ou seja, quando há um/a roteirista, um/a revisor/a e um/a consultor/a (duas pessoas videntes e uma com deficiência visual), ou seja, a objetividade possível seria uma soma de subjetividades. No entanto, como se observou na análise das entrevistas, não é sempre que a elaboração da AD segue essas etapas. Conforme relatado por E3, em sua empresa, para as demandas da televisão, uma única pessoa é responsável por todo o processo. Da mesma forma, a objetividade possível por meio da linguagem também será uma objetividade relativa, visto que mesmo os modais, adjetivos e advérbios considerados objetivos carregam consigo a subjetividade inerente, ou seja, sua significação sempre depende do sujeito.

A partir disso, conclui-se que insistir na regra da objetividade sem problematizá-la não necessariamente levará a uma maior objetividade nem a uma AD que atenda às necessidades de seu público, ou seja, que seja compreensível. É preciso problematizá-la nos cursos de formação e nos guias, a fim de deixar clara qual é e como alcançar a objetividade possível, uma vez que descrever emoções e estados de humor tal como preconizam os manuais pode resultar em uma AD confusa, como demonstram Vercauteren e Orero (2013).

Por fim, a partir das reflexões aqui propostas, entende-se que ainda é preciso realizar mais pesquisas sobre AD, não só com o objetivo de aperfeiçoar seu processo de produção, mas também a fim de demonstrar sua importância e necessidade, para que sejam feitos mais investimentos nesse recurso de acessibilidade e para que seus profissionais sejam cada vez mais valorizados. Podem-se destacar entre possíveis pesquisas futuras o estudo da consultoria e seu profissional, para que a pessoa com deficiência visual também tenha poder de fala, e mais estudos de roteiros de AD, para que sejam problematizadas as subjetividades tanto dos/as audiodescritores/as quanto dos/as consultores/as. Além disso, é importante que sejam feitas pesquisas acerca da inserção da AD nos currículos dos cursos de graduação e pós-graduação do Brasil, principalmente no que tange a cursos na área de linguagem e acessibilidade, uma vez que o estudo e a reflexão mostraram-se fundamentais para o entendimento de questões centrais e ainda pouco esclarecidas na prática de AD.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, S. F.; ARAÚJO, V. L. S. Formação do audiodescritor: a estética cinematográfica como base para o aprendizado da estética da audiodescrição. Materiais, métodos e produtos. IN: **Cadernos de Tradução**, v. 36, nº 3, p. 34-59, 2014.

ALVES, S. F.; ARAÚJO, V. L. S.; MAUCH, C.; NEVES, S. B. (Orgs.) **Guia para Produções Audiovisuais Acessíveis**. 1. ed. Brasília: Ministério da Cultura/Secretaria do Audiovisual, 2016.

ALVES, S. F.; TELES, V. C. Audiodescrição simultânea: propostas metodológicas e práticas. IN: **Trabalhos em Linguística Aplicada**, v. 56, p. 417-441, 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-18132017000200006&lng=pt&tlng=pt

ALVES, S. F.; TELES, V. C.; PEREIRA, T. V. Proposta para um modelo brasileiro de audiodescrição para deficientes visuais. IN: **Tradução & Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores**, n. 22, p. 9-29, 2011.

ARAÚJO, V. L. S. A formação de audiodescritores no Ceará e em Minas Gerais: uma proposta baseada em pesquisa acadêmica. IN: MOTTA, L. M. V. M.; FILHO, P. R. (Org.). **Audiodescrição: transformando imagens em palavras**. Secretaria de Estado dos Direitos da Pessoa com Deficiência de São Paulo, p. 93-106, 2010.

ARROJO, R. A noção do inconsciente e a desconstrução do sujeito cartesiano. IN: _____. (Org.) **O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino**. 2ª edição. Campinas: Pontes, 2003, p. 13-18.

_____. Compreender x interpretar e a questão da tradução. IN: _____. (Org.) **O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino**. 2ª edição. Campinas: Pontes, 2003, p. 67-70.

_____. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. 5ª edição. São Paulo: Ática, [1986]2007.

BAUDELAIRE, C. Un mangeur d'opium. **Oeuvres complètes**. Paris: Robert Laffont, 1980, p. 297-8.

BENECKE, B. Audio-description. **Meta: journal des traducteurs**, vol. 48, n. 1, 2004, p. 78-80.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutividade técnica**: [segunda versão]. Apresentação de Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre, RS: Zouk, 2012.

BENVENISTE, E. Da subjetividade na linguagem IN: _____. **Problemas de linguística geral I**. Revisão Isaac Nicolau Salum. Trad. Maria da Glória Novak, Maria Luiza Neri. 2. ed. Campinas-SP: Pontes: Editora da UNICAMP, 1988, p. 384-293.

BOURNE, J.; JIMENEZ-HURTADO, C. From the visual to the verbal in two languages: a contrastive analysis of the audio description of *The House* in English and Spanish. IN: DIAZ-

BRITTO, P. H. O tradutor como mediador cultural. IN: **Synergies Brèsil**, nº especial 2, p. 135-141, 2010.

CHAUÍ, M. Janela da alma, espelho do mundo. IN: NOVAES, A. (Ed.). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 31-64.

CHAUME, F. Film studies and translation studies: two disciplines at stake in audiovisual translation. **Meta: journal des traducteurs**, vol. 49, n. 1, 2004, p. 12-24.

CHO, S. E. **Basic Concepts in the Theory of Audiovisual Translation**. Hankuk University of Foreign Studies, 2014.

COSTA, L.; FROTA, M. P. Audiodescrição: primeiros passos. IN: **Tradução em Revista**: Rio de Janeiro, nº 11, 2011.

COSTA, L. Normas técnicas da audiodescrição nos Estados Unidos e na Europa e seus desdobramentos no Brasil: interpretação em foco. **Revista Brasileira de Tradução Visual**. Propesq/UFPE, v.13, n. 13, p. 1-24, 2012.

COSTA, L. Audiodescrição em filmes: história, discussão conceitual e pesquisa de recepção. Tese (doutorado em Letras/Estudos da Linguagem) – Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2014, p. 401.

CREMASCO, M. V. F. Algumas contribuições de Merleau-Ponty para a Psicologia em “Fenomenologia da percepção”. **Revista Abordagem Gestáltica**, Goiânia, v. 15, nº 1, 2009, disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-68672009000100008 <acesso em 26 de março de 2019>.

CULLER, J. Em defesa da superinterpretação. IN: ECO, U. Interpretação e superinterpretação. Trad. M.F. Revisão da tradução e texto final Monica Stahel. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 129-146.

DE PAULA, A. P. P. Ser ou não ser, eis a questão: a crítica aprisionada na caverna de Platão. **Cadernos ABRAPE.BR**. Rio de Janeiro, v. 7, nº 3, 2009.

DERRIDA, J. Torres de Babel. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. Carta a um amigo japonês. Trad. Érica Lima. IN: OTTONI, P. (Org.). Tradução: a prática da diferença. 2ª edição revisada. Campinas-SP: Editora da Unicamp, p. 21-27, 2005.

DÍAZ-CINTAS, J. In search of a theoretical framework for the study of audiovisual translation. IN: ORERO, P. (Ed.). **Topics in Audiovisual Translation**. Amsterdam: Benjamins Translation Library, 2004, p. 21-34.

_____. Audiovisual Translation Today. A question of accessibility for all. **Translating Today**, v. 4, p. 3-5, 2005.

_____. Traducción audiovisual y accesibilidad, Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de traducción audiovisual. In: HURTADO, C. J. (ed.) **Traducción audiovisual y accesibilidad**. Frankfurt: Peter Lang, 2007, p. 9-23.

_____. (Ed.). **The didactics of audiovisual translation**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2008, p. 175-187.

_____. Introduction – Audiovisual Translation: An Overview of its Potential. IN: _____. (ed.). **New Trends in Audiovisual Translation**. Topics in Translation. Multilingual Matters: Bristol, 2009, p. 1-18.

_____. La accesibilidad a los medios de comunicación audiovisual a través del subtitulado y de la audiodescripción. In: GONZÁLEZ, L; HERNÚÑEZ, P. (Ed.) **El español**,

lengua de traducción para la cooperación y el diálogo. Instituto Cervantes, 2010, p. 157-180.

_____. Dissipando a névoa que encobre a tela: manipulação ideológica na tradução audiovisual, trad. Giulia Sanches Bassani; Marcella Wiffler Stefanini; Samira Spolidorio. IN: LIMA, Érica. (org.) **Diversas faces da tradução na contemporaneidade**, v. 1, Campinas: Pontes, 2018, p. 83-109.

DÍAZ-CINTAS, J.; NEVES, J. Taking Stocking of Audiovisual Translation. IN: _____. (org.) **Audiovisual Translation: Taking Stock**. Cambridge Scholar Publishing, 2015, p. 1-7.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2ª edição, 2010.

_____. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1ª edição, 2013.

ECO, U. Interpretação e história. IN: _____. Interpretação e superinterpretação. Trad. M.F. Revisão da tradução e texto final Monica Stahel. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 27-51.

ECO, U. Superinterpretando textos. IN: _____. Interpretação e superinterpretação. Trad. M.F. Revisão da tradução e texto final Monica Stahel. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 53-77.

ECO, U. Réplica. IN: Interpretação e superinterpretação. Trad. M.F. Revisão da tradução e texto final Monica Stahel. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 163-177.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo, SP: Hucitec, 1985.

_____. **Lingua e realidade**. Trad. _____. 3. ed. São Paulo-SP: Annablume, 2007.

_____. **Mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo-SP: CosacNaify, 2007.

FOUCAULT, M. **Nietzsche, Freud e Marx**. Trad. Jorge Lima Barreto. São Paulo-SP: Princípio Editora, 1997, p. 13-44.

FRANCO, E.; SILVA, M. Audiodescrição: breve passeio histórico. IN: MOTTA, L. M. V. M.; FILHO, P. R. (Org.) **Audiodescrição: transformando imagens em palavras**. Secretaria de Estado dos Direitos da Pessoa com Deficiência: São Paulo, p. 23-42, 2010.

FRANCO, E. P. C.; ARAÚJO, V. L. S. Questões terminológico-conceituais no campo da tradução audiovisual (TAV). **Tradução em Revista**, n. 11, ano 2011/12.

FROTA, M. P. Por uma redefinição de subjetividade nos estudos da tradução. IN: MARTINS, Márcia. (org.). **Tradução e multidisciplinaridade**. Rio de Janeiro: Lucerna, 1999, p. 52-70.

_____. Tradução, pós-estruturalismo e interpretação. **Cadernos de Tradução**, v. 1, 1996, p. 83-90.

_____. Erros e Lapsos de Tradução: Um Tema para o Ensino. **Cadernos de Tradução**, v. 17, 2006, p. 141-156.

FRYER, L. Contentious issues and future directions in audio description. In: _____. **An Introduction to Audio Description. A Practical Guide**. London & New York: Routledge, 2016

FÜHRER, H.; BANASZKIEWICZ, B. The trajectory of ancient ekphrasis. In: JEDLICKOVA, A. (Ed.). **On description**. Prague: Akropolis, 2014. p. 45-75.

GADAMER, H. G. Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis-RJ: Vozes, p. 559 a 576, 1997.

GAMBIER, Y. Introduction: Screen Transadaptation: Perception and Reception. **The Translator**. Special issue on Screen Translation, v. 9, n. 2, p. 191-205, 2003.

_____. The position of audiovisual translation studies. IN: MILLÁN, Carmen; BARTRINA, Francesca (ed.). **The Routledge Handbook of Translation Studies**. London: Routledge, 2013, p. 45-59.

GRONDIN, J. Hermenêutica. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2012.

HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. Trad. Fausto Castilho. Campinas-SP; Rio de Janeiro-RJ: Editora da UNICAMP: Vozes, 2012.

HOLLAND, A. Audio description in the theatre and the visual arts: Images into words. IN: G. Anderman & J. Díaz-Cintas (Eds.), **Audiovisual translation: Language transfer on screen**. Basingstoke & New York: Palgrave MacMillan, 2009, p. 170-185.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: _____. **Linguística e Comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. Editora Cultrix: São Paulo-SP, [1963]2010, 24ª edição, p. 79-91.

JIMÉNEZ-HURTADO, C. Una gramática local del guión audiodescrito: Desde la semántica a la pragmática de un nuevo tipo de traducción. IN: C. Jiménez-Hurtado (Ed.), **Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: Nuevas modalidades de traducción audiovisual**. Frankfurt: Peter Lang, 2007, p. 55-80.

_____. Un corpus de cine. Fundamentos metodológicos y aplicados de la audiodescripción. IN: JIMENÉZ, C.; RODRÍGUEZ, A.; SEIBEL, C. **Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescripción**. Granada: Ediciones Tragacanto, p. 57-110, 2010.

LIMA, E. L. A.; STEFANINI, M. W. “5x favela, agora por nós mesmos”: Um estudo sobre legendagem e audiodescrição. **Cadernos de Tradução**, v. 38, p. 219-240, 2018.

LOUVEL, L. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. Trad. Luiz Cláudio Vieira de Oliveira. In: ARBEX, M. (Org.). Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: FALÉ-UFMG, 2006. p. 191-220.

LUND, H. **Text as picture**: studies in the literary transformation of pictures. Translation Kacke Götrick. Lewiston; Queenston; Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1992.

MAGALHÃES, C. M.; PRAXEDES FILHO, P. H. L. Neutrality in audio descriptions of paintings: an appraisal system-based study of corpora in English and Portuguese. IN: **Revista da Anpoll**, v. 1, nº 44, Florianópolis, 2018, p. 279-298.

NAGAMURA, G. H. A expressão da subjetividade na gramática discursivo-funcional. Tese (doutorado em Estudos Linguísticos) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2016, 167p.

NASCIMENTO, R. A. Charles Baudelaire e a arte da memória. **Alea**, v. 7, nº 1, 2005, p. 49-63.

NIETZSCHE, F. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral (Obras incompletas). Trad. e notas Rubens Rodrigues Torres filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

NOVAES, A. De olhos vendados. IN: _____ (Ed.). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 9-20.

OLIVEIRA JUNIOR, J. N.; PRAXEDES FILHO, P. H. L. A (não)neutralidade em roteiros de audiodescrição-AD de filmes de curta-metragem via sistema de avaliatividade. IN: CARPES, D. S. (org.) **Audiodescrição: práticas e reflexões**. Santa Cruz do Sul: Catarse, 2016, p. 22-36.

RABENHORST, E. R. Sobre os limites da interpretação. O debate entre Umberto Eco e Jacques Derrida. *Prim@ Facie*, ano 1, n. 1, jul./dez. 2002.

RAJAGOPALAN, K. O conceito de interpretação na lingüística: seus alicerces e seus desafios. IN: _____. (Org.) *O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. 2ª edição. Campinas: Pontes, 2003, p. 63-66.

RODOLPHO, M.. Écfrase e evidência. **Revista de Estudos Clássicos**, São Paulo, v. 18, 2014, p. 94-113.

ROMERO-FRESCO. Produção cinematográfica acessível: ‘Ligando os pontos’ entre tradução audiovisual, acessibilidade e cinema. Trad. Marcella Wiffler Stefanini; Samira Spolidorio. IN: LIMA, E. (org.) **Diversas faces da tradução na contemporaneidade**, v. 1, Campinas: Pontes, 2018, p. 49-82.

SCHWARTZ, L. O outro lado da moeda. IN: MOTTA, L. M. V. M. e ROMEU FILHO, P. (org.) **Audiodescrição: transformando imagens em palavras**. São Paulo: Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010, p. 23-26. Disponível em: http://www.gestaoescolar.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/otp/livros/audio_desc.pdf <acesso em março de 2020>.

SNYDER, J. Audio Description: An Aid to Literacy. IN: **Revista Brasileira de Tradução Visual**, v. 6, nº 6, Propesq/UFPE, 2011.

STEFANINI, M. W. Audiodescrição e dublagem no filme Ensaio sobre a Cegueira. 1. ed. Campinas: Unicamp - setor de publicações do IEL, 2019. Disponível em https://issuu.com/biancakrauze/docs/audiodescri_o_e_dublagem_no_filme <acesso março de 2020>

TOLDO, G. S. Desejo e angústia na criação de imagens: um ensaio a partir de “O que vemos, o que nos olha” de Georges Didi-Huberman. **Plataforma Multimídia Arte Contexto**. Disponível em http://artcontexto.com.br/artigo-edicao09_giordano-toldo.html <acesso 26 de março de 2019>.

VENUTI, L. **The translator invisibility**: a history of translation. London: Routledge, 1995.

_____. Strategies of Translation. IN: BAKER, Mona (ed.). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. London/New York: Routledge, 1998, p. 240-244.

VERCAUTEREN, G.; ORERO, P. Describing Facial Expressions: much more that meets the eye. IN: **Quaderns. Revista de Tracció**, 2013, p. 187-199.

VIEIRA, M. P.. Écfrase: de recurso retórico na antiguidade a fenômeno midiático na contemporaneidade. **Revista Todas as Letras (MACKENZIE Online)**, v. 19, 2017, p. 45-57.

VIGATA, H. S. Descrição e interpretação: duas possibilidades do audiodescritor? IN: **Tradução & Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores**, n. 25, p. 23-32, 2012.

XAVIER, A. C. S.; REZENDE, A. Audiodescrição e lugar de fala: O papel do consultor com deficiência visual na audiodescrição. IN: **Anais do VIII Encontro dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação de Minas Gerais**, 2015.

WILLIAMS, J.; CHESTERMAN, A. The Map: a beginner's guide to doing research in translation studies. Manchester: **St. Jerome Publishing**, 2002.

WEBB, R. Accomplishing the picture: ekphrasis, mimesis and martyrdom in asterios of amaseia. IN: JAMES, L. (Ed.). **Art and text in byzantine culture**. New York: Cambridge University Press, 2007. p. 13-32.

ANEXO I – TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS

P: pesquisadora

E1, E2, E3, E4 e E5: entrevistadas

ENTREVISTADA 1 (E1)

P: Bom, você viu algumas das perguntas que eu enviei, a primeira, né... enfim, não te conheço, não sei nada sobre você, né... então, há quanto tempo que você trabalha com AD?

E1: Então, né, eu... eu comecei a trabalhar, trabalhar como... profissionalmente, digamos assim, em 2015, então faz quatro anos. E... mas eu... a minha primeira formação em AD foi no ano de 2013, numa pós-graduação da Uninove aqui de São Paulo. E aí dentro do curso de Tradução Inglês-Português uma das disciplinas era AD, e aí foi lá que eu acabei conhecendo a AD, e acabei me interessando bastante pelo assunto, e aí comecei a procurar onde tinha, como que fazia, aí as coisas foram acontecendo, e aí, a partir de 2015, comecei a trabalhar com grandes produtoras.

P: E então você tem uma formação em tradução, é isso?

E1: Isso. Eu sou graduada em História, eu tenho uma pós-graduação em Tradução Inglês-Português, e uma pós-graduação em História da Arte. E aí foi na Tradução Inglês-Português que eu conheci a AD. Aí depois que eu conheci a AD, eu comecei a fazer cursos só na área de AD mesmo, porque até então eu não conhecia o recurso.

P: E você acha que sua formação, né, em História, História da Arte, em Tradução, de alguma forma ela ajuda pra você... quando você começou a realizar o trabalho, e hoje também? O que você sente, assim...

E1: Então, é... a formação em tradução, ela foi..., ela foi tipo... foi uma das principais formas de me ajudar na AD foi através da tradução, através das escolhas de palavras, que, na verdade, é mais ou menos bastante parecido, que até então eu não tinha pensado nisso, tal, mas aí na prática você acaba vendo que é... é bem traduzir mesmo, né? De uma linguagem para outra, mas é uma tradução. Então a tradução me ajudou bastante. A formação em História e em História da Arte também me ajuda na medida que às vezes a gente tem que fazer AD de obra

de arte, aí eu consigo juntar as duas coisas. E na parte de História, a parte de pesquisa, isso eu consigo juntar tudo. Mas eu acho que a tradução é a que mais me ajuda.

P: Sim... E pensando nisso, né, a gente sabe que a AD é uma tradução, né, mas algumas pessoas ainda têm um certo... uma relutância em... em entender a AD como uma tradução mesmo, né. Você acredita que isso se deve a quê? Uma falta de estudo na área? Enfim...

E1: Então, eu acho que as pessoas veem a AD como uma coisa muito nova. E as pessoas têm resistência a tudo que é novo, então eu acho que as pessoas ainda não conseguiram entender a importância da AD, a necessidade dela no mercado, e talvez por isso não conseguem identificar ela como uma tradução, por exemplo.

P: Sim... porque muitos... sei lá, acho que fica muito essa ideia de tradução como uma coisa entre duas línguas diferentes, né? Um texto escrito, então acho que por isso acaba tendo uma certa relutância, né, em... até algumas pessoas que são audiodescritores que falam “ah não, eu acho que tradução é... enfim, é outra coisa, você tem que ter uma fidelidade e tal, mas... né, eu acho que acaba tendo essa visão mais... tradicional de tradução e acaba... enfim, não considerando, né... mas como você tem essa formação, então pra você é muito claro que... que é uma tradução, né.

E1: As pessoas realmente interpretam a tradução de um idioma para o outro, aí você fala “tradução de português para português?, opa! Isso não é tradução”. Aí você fala “mas não, é a tradução de uma linguagem para outra, de uma imagem para uma imagem falada”, aí as pessoas têm uma relutância, porque acho que as pessoas também não conseguem entender o que é a AD, o conceito da AD, a necessidade dela.

P: É... é uma hipótese. Bom, pensando nas outras perguntas, né, você já respondeu as primeiras, né, que você fez o curso também na Uninove. E... e em relação à prática mesmo qual que seria o maior desafio na elaboração de um roteiro de AD?

E1: O maior desafio na elaboração de um roteiro de AD é, pra mim, é você conseguir diferenciar o... o mundo ideal do mundo real. Você aprende nos cursos de AD... eu fiz o da Uninove, eu fiz o da Unesp, fiz os da Azimuth e-learning, fiz algumas palestras aleatórias, fiz o do Sesc, do... é do Sesc, e assim, eles te ensinam tudo... “ah, você vai pegar o vídeo, e você vai fazer um roteiro, e o roteiro vai passar por um consultor, e vai funcionar assim, assim, assim”. Isso é o mundo ideal. No mundo real, é totalmente diferente, entendeu? O produtor te manda o vídeo hoje e quer o vídeo pronto amanhã, aí você explica da importância do consultor.

Muitos deles falam “não, tudo bem, passa pelo consultor, mas a palavra final é a minha, porque eu que sou o diretor”. Então, a minha maior dificuldade é conseguir negociar com os produtores e com os diretores de cinema a importância da AD, porque eles veem a AD como uma coisa que eles são obrigados. “Ah, eu sou obrigado a colocar acessibilidade, então coloca aí”, e talvez eles não veem a importância de você fazer um trabalho de qualidade, de você passar por um consultor, de você passar por um revisor, então, pra mim, a maior dificuldade é conseguir negociar esse tipo de coisa com o cliente, porque ele quase nunca quer fazer nada disso.

P: É, normalmente é o tempo, eles têm pressa. Então você acha que, de um modo geral, é complicado trabalhar com o consultor, por conta disso?

E1: Então, não com o consultor. É complicado trabalhar com os produtores e diretores de cinema, porque eles não querem aceitar.

P: Sim, mas aí, consequentemente, você acaba não conseguindo trabalhar com um consultor. Seria isso?

E1: Então, até consegue, só que o que acontece é que muitas vezes aí eu pago do meu próprio bolso.

P: Ah, entendi, porque eles não querem pagar.

E1: É, o cliente fala “não, tudo bem, mas o orçamento é esse, não vou reduzir o meu valor, e também não vou... não vou pagar um funcionário a mais, se você quiser pagar o funcionário, você paga”. E aí acaba que você acaba reduzindo o seu va... o seu cachê para poder pagar o consultor, para poder fazer um trabalho de qualidade.

P: Entendi. Então, assim, já emendando na outra questão, né... tem duas que a gente já pode emendar, né, a questão das etapas, que você já falou um pouquinho, né... que tem o consultor, tem o revisor, né? E da importância desses dois profissionais, porque eu vou tratar mais dele no trabalho, mas do revisor também, né, porque uma tradução mesmo ela sempre passa por um revisor, né, por que que a AD não passaria também, né? Então... mas você considera esses profissionais centrais também, assim...

E1: Sim, geralmente, a gente faz assim... e eu tô falando assim no mundo ideal, AD de qualidade. Na hora do “vamo vê”, tudo pode acontecer (risos). Mas assim, o... as etapas, geralmente, a pessoa te manda o vídeo, ou te manda a imagem, te manda o objeto a ser audiodescrito, aí você vai estudar aquele objeto, porque você não pode simplesmente sair

audiodescrevendo sem ter o conhecimento, então você vai estudar aquele objeto, e aí você vai começar a desenvolver o seu roteiro. Aí você desenvolve o seu roteiro, aí a pessoa, o próprio roteirista revisa o roteiro, ele “ah, tá ok, tá redondinho, legal”, manda pro revisor. Mas, assim, é um revisor de AD, uma pessoa que também tem um estudo de AD, porque se eu mando pra um revisor de língua portuguesa, por exemplo, ele vai mudar alguns termos da minha AD, então tem que ser uma pessoa também, um revisor que saiba de AD. Aí esse audiodes... esse revisor ele lê o trabalho, senta junto comigo, a gente revisa, “olha, e aqui, como que a gente vai fazer”, “olha, aqui talvez não seja a melhor saída”. Aí fecha o roteiro, passa pro consultor, o consultor faz a consultoria dele, depois passa para o locutor, o locutor grava essa trilha de áudio, pra depois passar pro editor que vai fechar o trabalho. E aí depois passa pra quem for, né, o diretor, o produtor, quem... o cliente final. Mas é... roteirista, revisor, consultor, e editor, locutor e editor são os cinco profissionais básicos.

P: Entendi, e você trabalha mais com AD pra cinema, por exemplo, pra produtoras?

E1: Isso, eu faço mais cinema e seriados pra TV.

P: Ah, legal. E aí é esse correria, tem prazo...

E1: É, geralmente, eles mandam assim um calendário que nunca é seguido. Eles mandam “ah tal data e você devolve em tal data”. Isso nunca acontece, porque a pós-produção sempre demora, aí sempre fica em cima da data, e aí sempre aperta quem? O audiodescritor, que teoricamente, né, na concepção dos diretores de cinema, quem quer que seja, é um trabalho não tão importante, então você corre aí e entrega seu trabalho. Geralmente, é assim que funciona... e... infelizmente, pro mercado, tô dizendo assim mercado de AD, geralmente, os trabalhos que são feitos pra TV são, dentre os audiodescritores, considerados os de pior qualidade, e eu atribuo isso justamente a isso. É considerado de pior qualidade porque há uma briga muito grande, porque não é só o audiodescritor e o consultor. É muita gente brigando pra fazer a coisa acontecer, e não é todo mundo que quer que a coisa aconteça da forma correta.

P: Entendi. Então, é... a outra pergunta sobre o consultor, né... porque muitos não reconhecem a importância desse profissional, né? Então... enfim, qual que seria a importância do roteiro passar por um consultor cego?

E1: Então, olha, eu já fiz trabalhos que foram pra TV com consultoria e sem consultoria, já fiz dessas duas maneiras. Mas hoje eu brigo pela consultoria. Hoje, “ah, tem que tirar do bolso pra pagar, tudo bem, vamos tirar do bolso, vamos pagar, mas vai ter a consultoria”. Por quê? Porque

existe uma diferença muito grande, muito grande mesmo, entre você fazer um roteiro sem a consultoria e um roteiro com a consultoria. E quando o roteiro passa pelo consultor, que, obviamente, tem que ser uma pessoa também que tenha preparação em AD, é... você vê o roteiro, um e o outro, um com consultoria e o outro sem consultoria, você vê a diferença. Você fala “nossa, esse aqui eu tenho a certeza que vai atingir o público alvo”, porque, realmente, às vezes, tem coisas que passam batido, tem coisas que... que pra mim tá ótimo, mas pra uma pessoa que tem deficiência visual, ela olha e fala “nossa, mas isso aqui não tem nada a ver, isso aqui eu não entendi, esse conceito pra mim não quer dizer nada”. Então assim, eu acho que a... o papel da consultoria, ela é fundamental. Sem ela, hoje, eu não trabalho mais.

P: Sim. É... deixa eu ver as outras perguntas, né? A gente já fez... É, agora, assim, uma pergunta um pouco mais espinhosa. É... eu queria saber se você já deu algum curso de formação de AD? Você já fez alguns, você falou, vários, na verdade, e... como que você enxerga a problematização da subjetividade do audiodescritor nesses cursos? Você acha que é abordado, que fala apenas dessa necessidade de uma objetividade ou que os cursos também, enfim... falam que talvez às vezes não é possível ser tão objetivo assim... enfim, como que você sentiu nesses cursos?

E1: Então, eu participei desses cursos que eu falei pra você, e um deles, o da USP, da turma... acho que foi a sexta turma do Citrat, eu participei como uma das professoras convidadas, e... o meu tema era AD pra produtos infantis, porque eu tava trabalhando na época com uma série infantil, então eu usei isso como base, e realmente, nos cursos de AD, pouco é tratado sobre a subjetividade do... do audiodescritor. Geralmente, trata da objetividade, “olha, o audiodescritor tem que ser objetivo, o audiodescritor, ele não pode dar nenhum juízo de valor”. Geralmente nos cursos só se fala sobre a objetividade do audiodescritor, agora a subjetividade, geralmente, ela não é abordada. Nos cursos de tradução, geralmente, ela é mais abordada. Agora, na AD, geralmente, ela passa batida.

P: É, porque... enfim, o que aparece, né, falando com base no que eu... já vi, é mais essa necessidade de fazer uma AD objetiva, de certa forma até imparcial, né? E aí eu me questiono por que existe essa necessidade de garantir que a AD seja imparcial, né? Enfim... o que você pensa a respeito?

E1: A gente segue parâmetros não brasileiros, né? Parâmetros que são, que vem dos EUA, que vem da Alemanha, que vem da Espanha, que já vem pronto de um outro lugar. Eu acho que realmente falta grupos de pesquisa, embora já existam alguns, né? Mas que faltam grupos de

pesquisa para poder adaptar a AD ao mercado brasileiro, e a partir do momento que a AD é uma forma de tradução, é quase impossível ela ser imparcial, ela ser 100% objetiva, porque os seres humanos eles não são 100% objetivos, você acaba passando um pouquinho de você pra... pra sua AD. Eu acho que a AD, ela é subjetiva, mesmo quando a gente tenta ser 100% objetivo. Por exemplo, quem lê o roteiro audiodescrito meu sabe que fui eu que fiz, porque eu tenho um jeito de me expressar e aquilo passa pro meu texto, querendo ou não.

P: É... mas assim, nos manuais e nos cursos sempre aparece essa necessidade, né? Que é... justamente o que eu pretendo problematizar na minha pesquisa, né... porque... parece que a gente tem essa necessidade de acreditar que a gente tá sendo... não nós, porque a gente tem o conhecimento, mas quem não passou por esse estudo, né, da linguagem, da tradução, parece que tem essa necessidade de “ah não, eu tô sendo objetivo”, né, uma coisa... enfim, eu não sei explicar direito, né, mas eu sinto muito presente isso, né. Não sei se você também sente.

E1: Eu acho que a maioria dos audiodescritores que não têm uma formação em tradução, eu acho que eles nem refletem sobre isso, eles só aprendem que você tem que ser objetivo, ponto. Então se eu não for objetivo, eu estou fazendo a AD errada. Então eu acho que realmente faltam estudos pra fazer a pessoa ler e pensar, e estudar sobre o assunto, porque isso realmente não é estudado, né?

P: É, e nesse sentido, você acredita que ter uma formação em tradução faria alguma diferença, assim, pra, pro audiodescritor, né, no exercício da profissão? Ou que... enfim...

E1: Faria diferença na medida de formar um profissional mais crítico, com a consciência do papel dele. Eu acho que seria nesse sentido, dele ter consciência do papel dele. Mas no mercado de trabalho, não sei te dizer, mesmo porque a gente segue, os manuais eles são bem simplificados, “é isso que você tem que fazer e pronto”, não te dá muita margem.

ENTREVISTADA 2 (E2)

P: Bom, pra começar, algumas perguntas mais gerais, né, é... não sei se a senhora lembra qual foi seu primeiro contato com a AD?

E2: É, então, eu, assim, quando eu tava... eu fiz faculdade de Letras, na época, assim, ouvi falar, mas muito superficialmente. Depois, quando eu fui dar aula de tradução na Uninove, no curso de pós-graduação, eles têm uma disciplina lá que se chama AD, então eu achei superinteressante que existisse uma disciplina de uma coisa que foi assim citada, a gente ouviu

falar, eu tinha, na FMU, TAV, e na TAV eles citavam assim bem superficialmente, acho que teve uma aula, quatro horas falando sobre. Daí quando chegou na... na Uninove, eles tinham uma disciplina, um módulo, na verdade, e depois de um tempo que eu tava dando aula lá, me chamaram pra dar aula nessa disciplina. Aí eu peguei, né, eu falei, agora é diferente. Uma coisa é você ser aluno, uma coisa é você ensinar a respeito, né? Aí a coordenadora, eu falei “eu preciso de uns três meses pra me preparar, não posso pegar...”. E aí como era modulado, ela deixou o módulo mais pra frente, eu me preparei, estudei várias coisas, li muita coisa, montei um curso. Daí quando eu cheguei pra dar aula, acho que era uns 40, 50 alunos que tinha na pós-graduação, eu perguntei “quem já ouviu falar em AD?” Ninguém levantou a mão. Ninguém nunca tinha ouvido nem falar nisso, nem sabia o que que... Eles falavam “ah, é isso que a gente quer saber. Nossa primeira pergunta era o que que nós estamos fazendo aqui”. Então foi assim, foi um negócio... e aí dessa turma, nós, tem várias pessoas que saíram dessa primeira turma que estão trabalhando com AD até hoje. Eu falei “bom, então acho que fiz um bom trabalho, eu conscientizei bem as pessoas”. Tem muita gente que tá trabalhando, tem pessoas, inclusive, em grandes distribuidoras de filmes, de... de televisão, que saíram daquele primeiro, desse primeiro grupo que foi 2010 ou 2011, se não me engano.

P: Que legal. E a senhora começou a trabalhar com AD nesse período mais ou menos?

E2: Não. Então, aí eu fiquei trabalhando com formação de audiodescritores nessa fase. Na verdade, era assim, a ideia não era, desse curso não era formar audiodescritores, né? Era sensibilizar da importância, de que a coisa existia e quem quisesse teria que ir fazer um curso de formação, é... porque eles estavam ali, nem sabiam o que era e tal. Então, eles, foi mais ou menos assim. Aí por conta de eu começar a dar aula nesse curso, eu comecei a receber convites pra fazer pequenas ADs. Naquela época tava tudo muito começando, né? Começo dos anos 2010. Aí eu comecei a fazer umas coisas pequenas, mas assim, é... menores, e ligadas muito ao que eu já fazia, porque eu trabalho com tradução, é... técnica médica, daí eu comecei a fazer algumas ADs bem técnicas pra algumas coisas da área médica. E aí depois, com isso, eu comecei, e as pessoas falavam pra mim “ah não, se você faz um negócio tão mais difícil, você vai conseguir fazer, por exemplo, um vídeo, fazer uma coisa, né... mais simples”. Não. São outras técnicas e tal. Mas aí aos poucos eu comecei a fazer vídeos. E aí de uns tempos pra cá eu comecei a trabalhar, fazer uns roteiros maiores, de longa-metragem. Então foi uma coisa que foi vindo assim aos poucos.

P: Aham. É, e isso tá até relacionado a uma outra pergunta, né, que eu preparei, é... em relação a sua formação profissional, se a senhora acha que, de alguma forma, contribui pro começo do seu trabalho com AD, né, o fato da senhora ser tradutora, ter uma formação em Letras, se a senhora acha que isso contribui de alguma forma.

E2: Eu sempre comento, eu comento sempre com os alunos que você, pra... a AD é uma coisa à parte, e pra você fazer AD, você precisa ter um leque de habilidades. Cada profissão de onde você vem te traz já algum, algumas dessas coisas. Então, se você vier da legendagem, por exemplo, você já tem a noção de concisão, você já sabe trabalhar com certos softwares, você tem uma série de coisas que você já traz. Não significa que pra pessoa virar audiodescritor ela só possa ser um... um legendista. A mesma coisa a tradução. É... a gente entende a AD como uma tradução intersemiótica, então todas aquelas estratégias que a gente via no curso de tradução são aplicadas, é... e assim como todas as distorções que podem acontecer num... num produto traduzido, podem acontecer numa AD, apagamento, uma série de coisas que a gente precisa estar atento. Então você vir da tradução te, te dá uma série... eu percebo que quando eu dou... por exemplo, eu dou um curso de AD, é... são cinco semanas, cinco sextas-feiras à tarde na USP, pra pessoas de qualquer lugar, é um curso aberto, é um curso de aperfeiçoamento, então pode vir gente de qualquer área. Às vezes vem gente do teatro, às vezes vem tradutores, às vezes vem intérpretes, vem gente de... de várias formações, museólogos, professores. Então eu percebo bem isso, que cada um traz facilidade com algumas coisas, facilidade com o texto, ou facilidade com a descrição, os fotógrafos trazem aquela facilidade de ler a fotografia e conseguir entender os planos e saber o que que vai falar, o que que é relevante, cada um tem uma coisa. E aí quando você vai fazer um treinamento, focado em AD, você vai ter que aprender as outras habilidades que você não tinha, então é importante também, né... como formadora de, de audiodescritores, eu sempre tento olhar pra pessoa e ver o que que ela já tem e o que que falta. Então, normalmente, quando eu dou esses cursos rápidos, eu falo “olha, agora saindo daqui, você vai ter que fazer um curso de tal coisa, pra conseguir o que tá faltando, pra você conseguir depois entrar no mercado, porque o mercado exige, além de qualidade, ele exige rapidez, uma série de coisas, então não dá pra ficar nessa hora a pessoa indo aprender a usar o *SubtitleWorkshop*, aí já não dá mais, isso aí já vai ter que tá... Então, a gente, geralmente eu faço isso, eu vejo o que que a pessoa, quais são.. o leque, daquele leque de coisas que você precisa pra ser audiodescritor, o que a pessoa já tem e o que é que falta, daí a gente geralmente orienta, “olha, faça isso, faça aquilo, vai fazer...”, “ah, faz, de repente vai fazer um curso de legenda, pode te ajudar, ou fazer um... aprender, ler mais, fazer redações, descrever, tem uma série de coisas”. Mas acho que eu até perdi a linha do que você tinha perguntado...

P: Não, não, é nessa linha mesmo.

E2: Ah, então tá bom. Qualquer coisa, depois você... você cata daí da sua tra... da sua gravação (risos)

P: Não, não, tá certo. É... outra questão, é... em relação a quais seriam os desafios da elaboração de um roteiro de AD? Qual seria o maior desafio pra senhora?

E2: É, eu acho assim, cada projeto, cada coisa que... cada tem... só um minutinho só que eu tô só olhando... um dos desafios é esse aqui, é a caixa de entrada, só um minutinho, deixa eu só responder pra um cliente aqui (pausa). Desculpa, pronto, pode prosseguir.

P: Então, a gente tava falando, né, qual que seria o maior desafio na elaboração do roteiro de AD.

E2: Ah é, isso. O que acontece no roteiro, na hora que você vai fazer o roteiro, eu entendo assim, cada obra, falando, vamos dizer, seja ela curta-metragem, seja longa-metragem, cada obra é um universo em si, então às vezes eu recebo um filme e ele fala, por exemplo do, de bailarinas. Eu não sei nada de ballet, então eu vou ter que fazer um estudo a respeito do tema, então às vezes o desafio naquele filme é o tema. Em outros casos, o desafio pode ser você ter pouco espaço pra colocar e muitas coisas que você gostaria de falar. É, outras vezes é um cliente exigente, ou por exemplo um cliente de fora, que não entende uma palavra de português. Sim, existe isso, ele não entende uma palavra de português, mas ele quer a AD em português e aí ele, você sabe que depois ele vai pagar pra alguém passar essa AD pro inglês, pra ele poder entender, ou pra língua dele, pra entender, fazer uma *back-translation*, e aí ele vai te... ele te avalia pela tradução do outro. Isso eu fico pensando, meu Deus, o que será que essa pessoa... “vou por essa palavra”, “não, melhor não por, porque na hora que forem traduzir não vão entender”. Então, cada coisa tem... e às vezes, como eu brinco, às vezes é tudo ao mesmo tempo. Então às vezes é aquele cliente que vai pedir *back-translation*, que não tem espaço e que é um tema que você não conhece e você tem que fazer, então... cada... cada trabalho é um trabalho. Você terminou aquele, você fala, não existe você falar “ah pronto, eu sou uma tra, audiodescritora formada”. Não. Cada novo trabalho você começa do zero, você vai fazer... é como um ator, né? A cada novo *script* que ele pega, ele vai ter que começar humildemente fazendo laboratório, estudando o texto, se preparando. Não adianta ele dizer “ah não, eu sou um máximo”, porque ele vai ter cada um. É a mesma coisa, a gente a cada filme, cada... e por menor que seja. Às vezes a gente pega assim... É, nós estamos fazendo uma série agora de

entrevistas, entrevistas de um a três minutos, são bem pequenininhas, supersimples, uma coisa... a gente tá tendo o maior trabalho, a gente tá fazendo isso como se fosse um longa-metragem pra ir pra um festival. A gente tá, dá a maior atenção pra coisa, e revisa, e passa na consultoria, e volta, e passa no controle de qualidade, como se fosse, igualzinho se fosse um outro trabalho. Pra gente, cada um, a gente faz aquilo como se fosse o mais importante, porque pra aquela pessoa é o mais importante naquele momento, né?

P: Sim, com certeza. E aí já emendando na questão do... da consultoria, que você falou, é, qual que é a importância do consultor cego na elaboração do roteiro?

E2: Então, o... Vai lá em Recife escutar a gente falar. Brincadeira (risos). É que a nossa palestra é justamente sobre isso (risos) que nós vamos fazer agora no congresso de semana que vem. É, o... a importância, é que acabou a luz aqui, não sei se você tá me ouvindo aí.

P: Tô.

E2: Tá, né? Ah, beleza. Não, é porque aqui, embora esteja ligado no *no-break*, tá... ameaçando chover. Então... pra gente, como nós entendemos, eu tenho uma facilidade que talvez muita gente não tenha. Meu sócio é uma pessoa com deficiência visual e tem treinamento em AD. Isso é uma coisa que, às vezes, muitas empresas não têm, então fica mais difícil, você tem que contratar o consultor. Então, na verdade, a gente tem um consultor, um não, dois, na verdade, quase três... acho que praticamente três, que estão disponíveis a qualquer momento. Então, a gente começa a fazer o roteiro, é... a gente tem uma dúvida, então... a gente ficou “será que a gente escreve cristaleira? Será que as pessoas entendem o que é cristaleira?” A gente já manda um *WhatsApp* na hora e já pergunta, então, conforme a gente tá fazendo o roteiro, não espera lá a consultoria lá na frente. Eu sei que não é, que isso não é a realidade de todo mundo, infelizmente. É... mas, no mínimo, depois que o roteiro tá pronto, é fundamental que se tenha essa consultoria, e não simplesmente uma pessoa com deficiência visual, uma pessoa com deficiência visual e treinamento em AD. Então ela tem que saber o que que é. A mesma coisa, quem vai fazer a narração, que eu imagino que talvez seja uma pergunta sua mais pra frente, mas enfim... quem vai fazer a narração dessa AD? Pode até ser um locutor, pode até ser, mas ele tem que ter alguma formação em AD, até pra perder aquela voz de locutorção assim, né, pra descer do... pedestal e fazer uma... é outra coisa, é um outro produto, não é melhor e nem pior do que uma narração comercial, não é melhor e nem pior do que um *voice-over*, é outra coisa, então isso tem que ter outra maneira de falar isso. Então acho que o consultor é fundamental, ele vai dar um, um critério de... de qualidade, de profissionalismo pro... pro

trabalho. E é uma chance que poucos profissionais têm, né, em outras áreas, de você... testar, já ter um teste antes, se vai funcionar lá na frente, né? Então o consultor já... já verifica isso pra você na hora, já tira a maioria das dúvidas, a maioria das ambiguidades, a maioria das coisas que a gente faz, não adianta, né? Então, eu sempre, toda consultoria, todo trabalho que a gente vai entregar, a gente se diverte muito quando o consultor devolve a consultoria, a gente “ah, meu Deus, como eu falei isso? Ah, poxa vida, será que um dia o... vai vir... vai vir o negócio assim sem nada do consultor?” Não, sempre tem alguma coisa, né? Sempre você... porque não adianta, a gente... por mais que você estude, pense e reflita, você não vive essa realidade, então por mais que você tenha coisas, você acaba deixando passar, né? Eu sempre comento o exemplo do azul cobalto, que uma vez eu coloquei numa AD “azul cobalto”. Ah, eu achei tão lindo, eu tava me achando com aquele “azul cobalto”. Aí o [nome do sócio]⁴⁸, antes de, nem chegou a ir na consultoria, ele deu a primeira olhada, ele falou assim “é, que que é azul cobalto?”, eu “tá bom, tá bom, já entendi, já entendi”, ele “não, me explica”, eu “não, não tem como explicar, tá errado, pode deixar que eu troco”. Imagina, azul cobalto. Eu tava achando lindo, né? E ele “que que é azul cobalto?” “Não, pode deixar. Azul escuro. Azul brilhante. Sei lá, alguma outra coisa”. Então é assim o tempo todo, o tempo todo você... leva esse choque de diferentes mundos, diferentes realidades, e de conhecimentos que a gente precisa e que só o consultor, pessoa com deficiência visual e treinamento vai conseguir fazer, não existe, é, outra maneira de fazer isso, eu pelo menos não conheço.

P: Bom, uma outra pergunta é em relação a... que a gente já falou um pouquinho, né, você já falou um pouquinho sobre a AD ser uma tradução, né? Que existe algumas pessoas que... têm uma dificuldade em entender a AD como tradução. E aí, enfim, não sei se você... tem uma ideia, uma especulação do porquê isso, né, algumas pessoas que trabalham com AD e que têm um pouco de resistência em... apesar da gente, enfim... saber que na lei⁴⁹ tá definida como tradução, mas por que será que...

E2: Aliás, santa lei. Esse homem, eu falo assim, esse cara tava iluminado no dia que ele fez essa lei, porque ele usou as poucas coisas que ele cometeu erros na primeira versão, ele corrigiu depois, né. Porque ele primeiro ele fala que é “para pessoas com deficiência visual”, depois ele... ele modaliza “principalmente para pessoas com deficiência visual”. Então até isso ele... ele pegou e... mas assim, eu não consigo pensar... dá vontade de falar assim “tá, mas se não é

⁴⁸ Optou-se por não transcrever o nome do sócio para manter o sigilo da entrevista.

⁴⁹ Referência à norma NBR 15290:2016.

tradução, é o quê?”, né? Eu não sei, eu não sei dizer. Nunca me ative a conversar com alguém que acha, porque normalmente, como... a minha posição de professora é mais facilitada no sentido de que eu falo e os alunos “ah, tá”, então, não... pouca gente pra dizer “não, isso não é desse jeito”. Eu não, acho que eu nunca... ninguém falou pra mim que não era, por mais que eu saiba que existam pessoas que não acham que seja. Mas eu sempre me pergunto assim “tá, se não é, o que que é então?”, “tá, se me provar, né, alguma coisa diferente”. Eu acho que é mais complexo, na realidade, do que uma simples tradução. Simples sem julgamento de valor, né? Uma tradução escrita. É outra coisa, porque ela é multidimensional, você vai ter que pensar no... no texto. É multimodal, né? Então, eu tava estudando outro dia sobre multimodalidade, quer dizer, é bem... a AD se encaixa perfeitamente na multimodalidade, né? Porque você tem... tem que pensar na música, você tem que respeitar partes da música, às vezes, a letra, você tem... que pensar... No caso dos longa-metragem ou dos curta, mas que são dublados, você tem que pensar que você vai ter que acompanhar o que foi falado na dublagem. Tem uma série de outras circunstâncias aí, né? Então eu acho que, quando não... se é pra achar que não é tradução é porque é muito mais do que tradução. É tradução, assim, uma tradução multimodal.

P: Sim. Eu acho que existe uma dificuldade porque as pessoas têm aquela ideia mais tradicional de tradução, né, de uma língua pra outra, e aí... vem a AD, “ah, não, mas isso não é tradução”, né? Eu acho que existe essa ideia mais tradicional mesmo, que predomina, né?

E2: É, exatamente. Pode ser por aí.

P: E outra pergunta, assim, também um pouco espinhosa... eu sei que a senhora já deu vários cursos de formação, né, e... a questão da subjetividade versus objetividade, como que a senhora enxerga que isso aparece nos cursos, se aparece em algum momento?

E2: É, então, por um lado, no momento que você fala dos modelos, no momento que você fala das diretrizes, você acaba falando, porque nas diretrizes você preconiza que você não vai explicar, que você não vai antecipar informação, e aí a gente entra por esse lado, dizendo as coisas que você não pode fazer. Deixa eu só... tenho uma pessoa querendo me chamar, deixa eu só falar que agora não vai dar (pausa). Então, basicamente é isso, é... Eu nem entro muito nisso de “ah, usa-se... tem que ser objetivo”. Até porque o ser humano é subjetivo, é impossível, é impossível você não, não tomar... posição das coisas, né? Eu sempre brinco com os alunos, na hora que você levanta de manhã cedo pra sair de casa, você tá tomando posições, se você vai colocar um short ou se você vai colocar uma blusa, se você vai levar guarda-chuva ou se você não vai levar, tudo isso vai dizer muito do que você tá esperando enfrentar ao longo do

dia, né, se você vai sair de tênis ou vai pôr um salto alto, se você... uma série de coisas dizem respeito, então imagina na hora que você está tendo que escolher o que você vai priorizar, se vai priorizar ele ter olhado meio de lado ou se vai priorizar ele mexer o ombro? Ou se vai priorizar... né, tem uma série de coisas, então nem entro muito nisso de falar... nessa armadilha de dizer “ah, você não pode ser subjetivo”, porque então você teria que se matar, né? Subjetivo é... Todo mundo que tá vivo é subjetivo. É, mas assim, o que você não pode é antecipar informações que os outros só vão ter mais lá pra frente, você não pode explicar coisas, você tem que descrever. O que é... uma coisa que às vezes fica difícil, porque tem muita gente que diz “ah, eu gosto de AD, eu falo espanhol. Eu tenho acompanhado, professora, já umas ADs em espanhol”, eu já “ah, esse aluno vai dar problema no curso”, por quê? Eles seguem outras diretrizes, e lá falar que olhou com raiva é normal, falar que... né, uma série de coisas, eles falam isso, e aí a pessoa às vezes vai por aquele decalque, vai fazer AD assim, e aí a gente tem que falar “olha, você não precisa explicar, pelo som, pela história, né? Outro dia, não sei se você conhece o [nome do consultor]⁵⁰, é um dos nossos consultores, ele outro dia tava no *Face* revoltado que aquele, naquele filme *Roma*, que ele falou que a AD tava muito boa, que ele tava adorando. Até a hora que a mulher perdeu a criança, não sei, tipo uma cena horrível dela ter perdido o filho, e aí eles falam assim “abaixa os olhos com tristeza”, e ele fala “eu não preciso que falem que ela tava triste! Eu sei! Uma mulher que é pobre, que não sei o quê, que não sei o quê, que perdeu a criança, que lálálá... é lógico que ela tá triste!”, né? Então, isso é muito, é legal, porque é o que passa na cabeça do... do usuário. Ele pensa “pô, não precisa me explicar, eu já entendi, eu sei que ele tá com raiva, ele bateu com a mão na mesa, você acabou de falar que ele bateu a mão na mesa, por que que alguém bate a mão na mesa?” Você não precisa falar “bateu a mão na mesa com raiva”. Então a gente vai por aí, eu pego sempre pelas laterais, né? Não falo, não entro até porque, é, o meu mestrado eu fiz na PUC, no LAEL, né, que o pessoal aí da Unicamp conhece muito bem. É, e eles... na PUC, a gente, como em todos os bons centros, como o IEL também, como na USP também, a gente sabe que não tem como você falar de imparcialidade, de neutralidade. Eu sempre brincava com os alunos, eu falava assim “se você falar de alguma coisa de neutralidade, vai levantar todo mundo da banca, virar as costas e vão embora”, porque, né... não existe isso, não tem. Então basicamente é isso.

P: Então, mas assim... continuando essa questão, apesar da gente saber que, né... por toda nossa formação, da onde a gente vem, a gente sabe que não é possível, mas alguns manuais, eles,

⁵⁰ Optou-se por não transcrever o nome do consultor para manter o sigilo da entrevista.

enfim, colocam lá “você tem que ser objetivo” e muitas pessoas que, na prática, né, trabalham com AD, acabam querendo ser objetivo e achando que tão sendo, né? Aí eu me questiono por que que tem essa necessidade de... de se apegar a isso, de... ah, achar que eu tô sendo objetivo, que é possível fazer uma AD neutra, né? Enfim...

E2: (risos) É, pois é. É, eu acho que isso vai ser só com a reflexão. E é o que eu disse, acho que uma das coisas que põe fogo, põe lenha nessa fogueira é o fato de isso ser uma coisa mais... como nós entendemos do que, por exemplo, como outras diretrizes entendem ou não. Eu ainda não sei bem, porque eu leio as diretrizes e acho que elas são iguais ao que a gente entende, mas a gente vê o produto final em espanhol e em espanhol eles falam... que tá com raiva, que tá chateado... irritado e etc. E aí eu fico me perguntando, será que isso acontece porque tem alguma coisa que eu ainda não sei, que eu não li direito, ou será que não é bem revisado lá, ou será que não tem consultoria... não sei, ainda precisaria fazer um estudo pra entender, né, o que... como é que... por que que isso acontece. A mesma coisa, é... os meus clientes dos Estados Unidos e mesmo da Inglaterra, eles vivem falando, “ah, então, olha, o nome dessa pessoa em português vai ser tal”. Eu falo “não, mas eu não preciso saber o nome da pessoa, porque ela não foi, ninguém chamou ela durante o filme, né, pra curta-metragem”. Aí eles “ah, não?”. Aí eu fiz “ué, pera... como é que foi feita...”, pensando como é que será que feita a AD em inglês, né, porque, se ele tá achando que eu preciso saber o nome. Aí eu falo “ah, desencana, não... não vou entrar no mérito”, como é que isso acontece, não sei, porque, né, existe lá também a diretriz que você não vai falar o nome enquanto não chamarem, até pra não antecipar essa informação, mas sei lá.

P: É, às vezes a diretriz é uma e a prática é totalmente diferente.

E2: É, exatamente. Eu acho que, não sei... precisaria... pensar o que que é que rola aí. Eu vou fazer qualquer hora um estudo, já pensei nisso, de fazer. Teve um aluno meu que já fez um primeiro, inclusive, no... no congresso de Recife ele vai apresentar, ele foi aceito pra apresentar na mesa redonda. Ele vai falar sobre... ele pegou exatamente... acho que seis filmes, e pegou as diretrizes de espanhol e começou a comparar se eles seguiram as diretrizes em es..., que tão escritas lá que precisariam ser seguidas. Aí eu não sei, eu não vi o trabalho, eu não sei o que que deu. Eu falei que depois eu quero ver o resultado.

P: É interessante, né, porque, sei lá, eu tenho a impressão de que aqui se tenta muito seguir a diretriz mesmo, e... e lá fora acho que talvez não tanto.

E2: Eu acho também.

P: Por isso que existe toda essa preocupação em ser objetivo. Talvez lá seja um pouco diferente, não sei.

E2: É, eu não sei. Eu também fico me perguntando se é... que não estão revisando direito, e tá passando, porque é muito mais fácil, na verdade, você fazer a AD explicando, explicar em vez de descrever. A grande verdade é essa. Porque é como a gente sempre faz, né? Quando você, alguém te fala “ah, o que você achou do filme?”, “ah, nossa, foi bem legal, sabe, ele chegou, ele tava louco de raiva, aí ele pegou e fez tal coisa”, né, fazer isso qualquer um faz. Então... é importante a gente tá o tempo todo pensando, pensando pra não cair nessa porta larga, né, que é você fazer uma coisa que... que... que muita gente acaba fazendo. Então... não sei como é que funciona.

P: Bom, são só essas perguntas mesmo, porque meu trabalho vai mais nessa linha de discutir essa questão da... da subjetividade e da objetividade, eu também estudo alguns manuais, né, mas eu não cheguei a ver na prática como que é, se é seguido ou não, eu só fico nos manuais mesmo.

E2: É, vai ser um choque na hora que você começar.

P: É, então... falam que tem um autor americano, né, o Snyder, que ele... ele fala muito sobre a questão da objetividade, só que na prática ele vai por um outro caminho, né, ele meio que não segue as próprias diretrizes.

E2: (risos) Eu vou contar pra ele. Eu vou contar pro Snyder. Mas todo mundo acha isso. Todo mundo acha. Mas assim, o que acontece, eu acho basicamente, é o seguinte, é tradução, né? Não tô querendo ser advogada do diabo aqui, mas o que acontece muitas vezes é o seguinte: a gente não sabe também o... as dificuldades e o que tá passando na cabeça, porque a AD é autoral. Então às vezes a pessoa preparou, pensou e pensou assim “ah, acho que não vai ser possível só eu falando que bateu na mesa ele entender que ficou com raiva, ah, acho que eu preciso...” Acho que o problema mesmo é quando... é... a falta de objetividade é sistêmica, tipo, que é o que eu falo que se você pegar as ADs em espanhol você vai ver, é do começo ao fim, ele descrevendo, eles explicando o que que a pessoa... “eles falam com raiva”, “e olha triste”, “está alegre”, “e a outra não sei o quê”, e eles vão explicando, e aquilo vai irritando. Assim, eu nunca consegui assistir mais do que três, quatro minutos de nenhum, porque eu penso “tá, tudo bem, pode ser que pra lá seja certo, mas aqui é muito esquisito isso, é muito estranho. Agora, em português, eu acho que... a gente vai indo num caminho assim legal. Eu vejo... algumas das

ADs que eu tenho visto, é... as pessoas se preocupam em tentar fazer seguindo diretrizes, seguindo as normas, né? Eu, eu tenho visto alguma coisa assim. Mas aí só vocês na academia que vão poder fazer esse trabalho de pegar vários filmes ou vários... e também tem isso, né? Tem filme, tem, é... imagem estática, tem várias coisas diferentes e... eu acho, sei lá, pegar os vídeos e tentar... E existe, por exemplo, em alguns lugares... por exemplo, novela, que eu já conversei com pessoas que fazem AD de novela, e elas falam “não, não dá tempo, aqui o nosso público... não adianta querer dizer “ah, tor... franziu a testa, porque já tá na outra cena, você tem que falar que ficou com raiva”, ah, tá bom, então tá, né? Então também tem isso. Uma coisa é o que precisaria ser e uma coisa é o que... a gente acaba conseguindo, né, então é meio que... novamente, como tradução, né? Às vezes uma coisa é a teoria e outra coisa é o que você consegue fazer na prática. Basicamente é isso.

ENTREVISTADA 3 (E3)

P: Só pra eu tentar entender como é que vocês trabalham. [Nome da colega]⁵¹ comentou que vocês trabalhavam numa empresa que fazia AD. E aí vocês fazem qualquer tipo de AD ou alguma coisa... pra televisão, pra cinema. Como que é?

E3: É, a empresa que a gente, que eu trabalho ela é uma empresa de tecnologia e acessibilidade, então é uma empresa que desenvolve produto voltado pra área de tecnologia e televisão, TV digital. Então eles fazem toda essa parte de suporte... de satélite, enfim, pras emissoras de TV. E nisso foi surgindo a necessidade de fazer o serviço, né? Não apenas você dar esse suporte mais técnico, o tipo de produto, né, do... da área de tecnologia. Então, meio que foi vista essa necessidade. Então, a gente passou a fazer legenda pra TV, porque também surgiu aí a legislação, né, a obrigatoriedade de ter legenda descritiva, e aí com isso a AD também começou a entrar junto, né? Então, a gente começou a fazer isso. É recente, a AD, assim, é uma coisa que a gente começou a fazer tem uns dois anos e meio, até mesmo por conta da legislação. Então, é uma coisa bem recente. A empresa começou a fazer isso faz pouco tempo. E é pra televisão. A gente faz alguns... alguns serviços pra produtoras, assim, alguns eventos também por fora. A gente fez recentemente o Cine Sesc lá em São Paulo. Tem uma unidade lá em São Paulo. Então, pra teatro, é... algumas produtoras que pedem alguns curtas que é exibido por aí em alguns festivais. Então a gente tem feito mais esses serviços assim externos também, mas o nosso foco é televisão.

⁵¹ Optou-se por não transcrever o nome da colega de trabalho para manter o sigilo da entrevista.

P: Entendi. E você já tinha algum contato com a AD antes de trabalhar na empresa?

E3: Eu já tive um contato, mas assim superficial. Não sabia o que... como era feito, essa técnica, né... Eu tive um contato num museu lá em São Paulo, no Itaú Cultural. Antes, é, eu acho, eu acho que eu tava na empresa, se não me engano, mas a gente não fazia AD até então. Foi bem no comecinho, porque eu entrei na empresa, a gente só fazia legenda. E aí eu fui num Itaú Cultural e tava tendo uma exposição com acessibilidade, e aí eu, a gente passava na... na... nas mesas, assim, e tava tendo o fone com áudio e aí foi aquele primeiro contato assim de ouvir mesmo o que tava... o que é essa AD. Então, e aí logo depois... acho que foi isso. Eu tinha acabado de entrar na empresa, e logo depois a empresa já começou a fazer AD, então pra mim foi uma coisa muito... que linkou isso, essa coisa de não saber o que era e logo depois já saber que é uma técnica, qual o efeito e começar a fazer. Então foi meio que junto assim.

P: Legal. E você fez algum curso na empresa, ou algum curso fora?

E3: Não. É... como é muito recente, e a empresa também começou a fazer isso faz pouco tempo, assim, é tudo muito novo pra todo mundo que tá dentro da empresa e também pra algumas pessoas que tão trabalhando com isso, pra mim, é novo. Eu vejo que é uma coisa que ainda tá sendo aprimorada e discutida, assim, parece que agora as pessoas estão tendo mais essa, essa... esse olhar pra AD, apesar de tá aí há muito tempo atrás e a gente nem... eu pelo menos não tinha nem ideia de que começou, assim, em 1989...

P: É, eu acho que o fato de ter a lei agora, que tá exigindo, né, acho que tá chamando mais a atenção pra existência do recurso, né, e pra necessidade mesmo de ter, né?

E3: É. E... mas eu esqueci a pergunta.

P: Se você fez algum curso.

E3: Ah tá, de curso. Não, é... mas a empresa tá buscando, assim, se aprimorar. Então essas demandas novas pra produtoras e pro Cine Sesc foi um evento muito legal, que a gente pode ter um feedback do público, né? Então, eles... assistiam o filme e aí depois eles falavam pras... pras pessoas da nossa empresa que tavam lá, o... o que poderia até ser melhorado, a técnica, como é a voz da pessoa que tava fazendo a AD. Então a gente teve vários feedbacks legais. E fora isso a gente tava com um consultor de AD. E esse consultor já fez assim coisas pra Globo, ele é da Globo tals, eu não sei te dizer quem é exatamente, porque eu não tive contato com essa pessoa. Mas foi sempre falado, conversado e avaliado por esse consultor. Então, assim, um

curso efetivamente de AD a gente não teve assim. Foi coisas que a gente, algum outro funcionário foi tendo contato com esses consultores ou até mesmo do Instituto da... da Dorina, que teve um curso geral, assim, mas não tanto específico, que aí foi que a gente foi trazendo coisas pra empresa. Então não foi ofertado nada assim muito específico e profissional, assim, digamos, sabe? Então, e eu também não cheguei a fazer nenhum curso.

P: E aproveitando que você falou do consultor, tem uma pergunta que é sobre ele, se vocês costumam trabalhar com um consultor ou não, e, como você falou, teve essa experiência, que que você achou, assim, foi importante ter esse feedback do consultor, que que você achou do papel dele?

E3: Pra essas demandas na televisão, como é uma coisa que é... que tem contato com a emissora direto, e aí eles... realmente, é... é visível assim... meio que a negligência, sabe? Eles só querem cumprir aquele tanto de hora, não importa se você tá descrevendo de forma correta, estando no ar, lógico que você não vai escrever qualquer coisa, mas assim, pra eles, não importa muito como é feito, e sim a quantidade de horas pra não bater o fiscal lá da ANATEL, acho, que fiscaliza, e eles pagarem multa, né? Então pra emissora de TV a gente não tem uma pessoa, realmente que tá ali com a gente junto. Mas pra essas demandas, como eu falei, de produtora, e esses eventos externos, a gente sempre busca alguém, realmente, pra gente poder se aprimorar mais ainda no mercado, e também como pessoas que tão aprendendo essa técnica. Então... eu vou dizer um pouco mais dessa experiência no Cine Sesc, que foi no começo do ano, acho que começo de março, né, que é mais recente, e que eu tive mais contato com as coisas que aconteceram. Então o consultor teve um papel muito importante, porque a gente foi fazendo os roteiros, então nós funcionários fazendo o roteiro de AD de filmes... premiados no cinema internacional e tinha filmes nacionais, então, assim a gente... filmes lá e cá a gente nem tinha assistido, né? Então era preciso mesmo alguém com experiência pra poder dizer pra gente algumas coisas mais técnicas mesmo, e como se tratava de um evento grande, pra um público que realmente sempre tá assistindo, então a gente quis...

P: É, porque esses que vão estão sempre por dentro.

E3: Sempre por dentro, exatamente. E aí o consultor ele acabou validando nossos roteiros de AD, e aí ele falava algumas coisas que precisava ser melhorado, antes de a gente gravar, ou antes da gente ir lá e falar ao vivo. Porque até então era, era... a gente fazia o roteiro, ele validava e a gente fazia a gravação e aí na hora que era exibida essa seção de cinema, a gente juntava o áudio nosso com o filme que tava rolando, só que no fim das contas foi alguém

fazendo ao vivo mesmo, lendo o roteiro. Mas de qualquer forma, ele foi validando cada roteiro, e falando “olha, você precisa trocar essa tal palavra, porque dá, sei lá cacofonia, ou você precisa... não precisa ficar descrevendo toda hora certos termos que vão ocorrendo no meio do filme que vai acontecer de novo, então tipo repetições”, coisas assim mais... que a gente...

P: Não percebe.

E3: é, quando vai escrevendo, então ele foi dando e foi muito importante, porque... fora o papel do público que teve como avaliar, dar esse feedback, ele também trouxe esse feedback mais com esse olhar técnico mesmo, dizendo coisas que a gente poderia escrever melhor e... e foi muito importante sim, eu acho que é importante a gente sempre andar junto com alguém que tem essa experiência e ter isso validado assim... por esse público.

P: Ouvindo você falar, eu percebi que eu pulei uma pergunta, que era como é o processo de elaboração? Se, enfim, você falou mais ou menos como que foi nesse dia, mas quando vocês fazem pra televisão, é semelhante, tirando a parte do consultor, que não tem, vocês fazem roteiro, como que é?

E3: É... desses treinamentos que a gente teve, de funcionários nossos que foram nesses institutos ou pegaram coisas com esses consultores, eles trouxeram para nós, esses treinamentos foram feitos pelos nossos funcionários mesmos, então, a gente acabou adaptando muitas coisas à nossa realidade, da empresa física mesmo, a estrutura física, e o que a gente tinha ali no momento pra poder fazer essas demandas ao vivo pra televisão. Então, muita coisa a gente foi meio que aprendendo ali na hora, conforme a gente foi fazendo as primeiras produções, e... técnicas assim tipo a... uma escalinha assim, ah, tipo, você faz isso, faz aquilo primeiro, depois faz... meio que a gente foi fazendo, aprimorando depois. Então, eu acho que eu fui a primeira, junto com um outro colega, na época, a gente era estagiário, a fazer essas produções ao vivo na televisão, então meio que a gente estreou (risos).

P: E é sempre ao vivo?

E3: Não.

P: Ah tá, porque ao vivo deve ser mais difícil.

E3: Então, nesse primeiro momento, e mais ou menos o que hoje a gente faz, a gente... a emissora passa pra gente um horário, já acordado com a emissora “olha, tal horário vocês precisam ter AD”, porque ainda não é 24h como a legenda, então a gente pode escolher alguns

horários. Então a emissora meio que escolhe alguns programas que ela quer que tenha AD e passa pra gente. Aí a gente tem a escala da emissora, o funcionário já tá ali meio que pronto, com isso em mente, ele já sabe que vai ser, vai fazer essa produção. Não é todo mundo que faz essas produções, porque meio que tem que ter esse treinamento antes, né, e esse conhecimento prévio, assim do que é uma AD, qual a importância, é feito um treinamento com os nossos funcionários mesmo, que aplicam. E aí, a partir disso, a pessoa se prepara naquele horário. Hoje a gente já conta com uma cabine especial pra fazer, então é uma cabine acústica, que não pega ruído nenhum, então é uma qualidade muito boa do som, do áudio que vai pra televisão. E aí a pessoa se prepara nesse horário, faz uns exercícios vocais pra dicção realmente não travar, a voz na hora. Tem uma preocupação com a alimentação também, a gente sempre fala que não é pra comer chocolate, certas coisas...

P: Ah é? Não sabia.

E3: porque realmente a voz vai engrossando, né?

P: Verdade, o chocolate parece que produz mais saliva, né?

E3: Exatamente. Então é feito tudo isso, dentro desse... uns, uma meia hora antes de produzir, a gente sempre deixa numa escala meia hora pra pessoa se preparar, justamente pra fazer esses exercícios, ter esse cuidado com a voz, e também pra produção do roteiro. Então hoje a gente sabe que numa emissora X vai passar um programa de entretenimento e todo aquele horário de todos os dias vai ter AD. Então a gente já conhece, é... o que que vai acontecer nesse programa mais ou menos, por mais que cada semana vai mudando o entrevistado, enfim, as características, o cenário pode mudar, mas a gente já conhece mais ou menos, já tem esse conhecimento de como é esse programa. Daí deu o horário da pessoa, ela vai lá, liga os equipamentos que a gente tem, tals, liga o microfone e vai descrevendo ali, junto com o roteiro que ela foi fazendo nessa meia hora de preparação. Mas muita coisa é ao vivo. Então assim, a gente não recebe o vídeo antes, então ela só meio que deixa prévio alguma coisa, sei lá, o nome da apresentadora, a característica física, porque como é um programa fixo, então a gente já consegue deixar coisas pré-determinadas, mas o restante é no ao vivo, assim, então, aconteceu uma cena nova, a gente tem que...

P: É, alguma coisa inusitada, tem que tá preparado.

E3: Tem que tá preparado. Por isso que não é todos os estagiários que fazem, todos os funcionários que fazem AD, justamente pra ter esse conhecimento, essa preparação mesmo,

esse cuidado. Então assim hoje a gente tem essa rotinha de meia hora antes se preparar, o cuidado com a voz, um roteiro prévio, ir pra cabine, fazer... ligar os equipamentos, e aí na hora que começar o programa, começa a descrição. Programas gravados, como os das produtoras... que é o caso das produtoras, né, a gente consegue, a gente recebe o vídeo antes, né, e aí sim a gente tem um prazo melhor pra poder refazer, fazer de novo tanto o roteiro quanto a gravação, e nós mesmos fazemos nessas cabines específicas, com softwares específicos pra edição de som, de áudio, e aí é juntado com esse vídeo, se é desenho, filme, enfim, a nossa AD com a minutagem certinha, sincronizada, e aí a gente manda pra produtora o vídeo com essa AD.

P: Já pronta?

E3: Já pronta. Em caso de produtora, mas no ao vivo é assim que funciona.

P: Tem que ter bastante software.

E3: Sim, bastante.

P: Deixa eu ver... uma pergunta aqui que eu também pulei. Pra você, qual que seria o maior desafio na elaboração de um roteiro ou, enfim, pra fazer a AD ao vivo? Aí tanto faz, qual que você acha que é o maior desafio?

E3: Olha, eu acho que... os dois assim, meio que tão juntos. Mas eu acho que fazer o roteiro, é... talvez seja mais trabalhoso, assim, mais desafiador, assim, porque às vezes... isso ao vivo, né? Porque quando... a pessoa tá ali para produzir ao vivo, meio que ela vai só lendo e encaixando coisas que ela vai acabando, que ela vai percebendo, algumas coisas. Então acho que escrever mesmo... a pessoa pegar e ter um conhecimento de... de outras coisas, ter um repertório já, né? Porque às vezes a gente faz um filme italiano de não sei que ano, e aí não é qualquer pessoa que tem conhecimento de certas coisas que acontecem no cenário ali que, tipo, se você souber o nome de alguma coisa ali pra uma pessoa que vai escutar essa AD vai fazer todo sentido, e se a gente deixar isso vai ficar muito vago. Então... eu acho que fazer o roteiro, pra mim, é uma das coisas que... até hoje assim quando eu vou fazer também eu tenho, eu fico... demoro tipo bastante, leio, releio, porque são coisas que realmente vai fazer toda diferença pro público, assim, então... tanto ao vivo quanto o de produtoras que é gravado, acho que essa escrita... como é que você interpreta isso, né? Você... escreve uma coisa que uma pessoa não enxerga, do seu ponto de vista, com o seu conhecimento de mundo... escrevendo aquele cenário que ela vai ter acesso, então é bem complicado ter isso. Pra pessoa que vai só descrever ali na hora, a voz, não tanto, porque ela vai reproduzir o que está no papel, e talvez mudar uma coisa

ou outra, por conta do tempo, né? Mas a pessoa que escreve, realmente, é um papel assim... é uma responsabilidade muito grande, eu acho... Você tá... é uma tradução, né? Você tá traduzindo o que você tá enxergando, e passando pro papel, e pode deixar coisas passarem, então tem toda... é um desafio realmente a escrita.

P: É, o que você falou já emenda em duas perguntas. A primeira, que é uma pergunta muito óbvia, vindo de mim, que tô na área de tradução, né? Se você considera a AD como uma tradução?

E3: Hoje, eu considero, e... eu nunca tinha parado pra pensar. Eu tô fazendo uma disciplina aqui na Unicamp com uma professora de tradução também, com a [nome da professora]⁵², então eu comecei a pensar um pouco sobre as coisas agora assim, nesse semestre, e eu tô na empresa já faz dois anos e meio, então tipo eu comecei a fazer AD faz dois anos atrás, e eu não tinha essa percepção assim de... de parar pra pensar, me questionar o que que é uma AD? O que que é isso que eu tô fazendo, sabe? E veio assim com essa disciplina que eu tô fazendo, de interpretação, com alguns textos, alguns questionamentos. Até na aula foi falado num momento ou outro sobre AD, e eu comecei a me perguntar e ler um pouco mais, e aí também junto com uma colega do RH a gente deu uma palestra na PUC sobre a nossa empresa, e a professora de lá, dessa área também de... de digital, de mídia, de... enfim, ela trouxe um questionamento também e eu fiquei me perguntando, e aí foi daí que eu me deparei “não, a AD realmente é uma tradução assim... do visual pro verbal”, assim, pra mim é isso. É uma técnica e tal, mas é uma técnica o todo, né? É fazer o roteiro, é o audiodescritor falar o que está sendo dito e aquilo estar sendo exibido. É uma técnica, mas é uma técnica de tradução, assim... pegando o que é o roteiro, a escrita do roteiro, que é a parte mais importante. Mas eu vejo como uma tradução sim.

P: E a outra pergunta, né, que quando... conforme você tava falando, né, eu falei “nossa, tem tudo a ver com a minha pergunta, que eu já tinha comentado, né, que eu estudo um pouco dos roteiros... dos roteiros não, dos manuais. Não sei se você já chegou a ver algum manual. Tem o da ABNT, e tem o *Guia para produções audiovisuais acessíveis*. Tem outros manuais fora do Brasil e alguns deles são muito enfáticos nessa questão da interpretação, né, que o audiodescritor ele não pode interpretar, que ele tem que ser neutro e imparcial. Então a minha

⁵² Optou-se por não transcrever o nome da professora para manter o sigilo da entrevista.

pergunta é: você acredita que isso é possível? Se em algum momento você tava elaborando o roteiro você parou pra pensar “nossa, acho que aqui eu tô interpretando, tô... colocando muito a minha visão”? Enfim...

E3: É uma ótima pergunta, que... puxando a minha resposta da pergunta anterior, também é uma coisa que... lógico, isso é uma coisa que a gente já, desde o início a gente já se questiona e já sabe que tem essa... norma, né? Tipo... não, não é uma coisa que você vai ter que interpretar. Isso até quando foi passado esse primeiro treinamento pra gente também foi falado sobre isso, a gente fez alguns exercícios, é... pra pegar mesmo essa questão, né, de você... esse cuidado de você não interpretar assim... eu não sei, é uma coisa meio que eu ainda tô também aprendendo, mas... eu acredito que a gente acaba interpretando, de alguma forma ou não, por conta desse... dessa questão de ser uma tradução, e a minha visão de mundo, com o meu repertório, pra passar pro verbal, de alguma forma ou outra... eu tô interpretando, só que lógico, na descrição de uma pessoa física, sei lá, a gente não vai colocar certas coisas que a gente sabe que aquilo é interpretar mesmo, tipo... muito claro que é a minha visão e pode até levar a outras conotações pra pessoa que tá assistindo, e... de uma forma até preconceituosa, ou sei lá o que, sabe? Ou a questão, tipo sei lá, cabelo, o jeito da pessoa se vestir, isso é uma coisa que a gente tem muito cuidado mesmo pra não descrever qualquer coisa, não qualquer coisa, óbvio, mas um cuidado a mais com as palavras, com o que vai colocar, porque pode levar a outras interpretações, né? São várias interpretações e... mas a gente tem esse cuidado na empresa em si, de escolher as melhores palavras, os melhores verbos ou adjetivos em alguns casos, mas tem demandas que meio que a gente acaba sendo um pouco mais interpretativo, digamos assim. Desenho, que é uma coisa um pouco mais tranquila, que a gente consegue entrar mesmo nesse mundo de imaginação, mas também não tanto pra ferir essa questão da pessoa que tá ouvindo, né? A linguagem daí também muda um pouco, é um pouco mais poética, um pouco mais solta, então assim talvez não seja interpretando a coisa, a palavra poeta, mas quando é um pouco mais solta essa linguagem, acho que a gente acaba meio que entrando junto, né, da... se envolvendo um pouco mais com a história, não sendo tão quadrado, né? Agora quando é programas mesmo de televisão, é bem quadrado, é uma coisa mais fechadinha assim, é aquilo e ponto, vamos nos ater ao que a gente tá descrevendo, até mesmo porque o que mais importa ali é o que tá sendo dito, né, e não tanto o cenário do programa no estúdio, não importa muito, e sim a entrevista do convidado, então... e aí não tem muito o que interpretar, assim, não tem muito o que inventar, digamos assim. Agora em certos momentos, filmes, eu acho que filme dá uma... uma brecha maior pra esse tipo de olhar, assim, um pouco mais interpretativo assim, da pessoa que tá

escrevendo. Mas a gente tem esse cuidado assim de não olhar pra coisa e... do meu jeito e fazer do meu jeito, né?

P: Alguns autores falam, usam o termo “juízo de valor”, que é isso que você deve evitar, porque interpretar, inevitavelmente você vai, mas você tem que evitar juízo de valor, porque aí é uma coisa sua, é uma visão às vezes preconceituosa, como você falou.

E3: Isso. Exatamente. A gente não tem... a gente foi criando nossos próprios manuais, de acordo com o que eu falei antes também, com essa... esse feedback dos consultores que a gente teve ao longo dessas demandas, com esse contanto com o instituto da Dorina Nowill, que foi feito no primeiro... logo quando começou a fazer... a gente começou a mexer com AD, então a gente foi fazendo o nosso manualzinho pra aplicar justamente pros funcionários que forem entrando e pra fazer a AD ali no ao vivo, né?... e justamente tem muitas coisas e a gente trouxe... essas questões que eles falam, realmente sobre o cuidado com que você vai descrever e esse juízo, né, de valores pra justamente não... não criar nenhum tipo de problema e de preconceito mesmo, né, com a pessoa que tá ouvindo e, enfim... é... mas outros manuais a gente não tem contato assim tipo não é uma coisa que a gente usa como regra assim, “olha, vai seguir esse manual de tal pessoa de fora”.

P: Vocês têm o próprio manual?

E3: É, a gente vai seguindo com isso. Mas, assim, eu particularmente eu fui lendo outras coisas, eu fui pesquisando o trabalho de pessoas que mexem com isso pra também poder ter a minha formação assim por fora, ter o meu repertório, né, além do que a gente tem. Então eu fui pesquisando várias coisas. Eu confesso que eu achei poucos manuais assim que são, é... não sei, que são usados por aí. Eu achei um de uma mulher que, até foi uma entrevista que eu vi, assim na televisão, que ela trabalha com AD, uma professora da UnB, de Letras. Não sei...

P: Soraya?

E3: Talvez seja. E ela deu uma entrevista num programa da TV LBL e ela falou todos os questionamentos sobre AD, como as pessoas precisam mesmo pesquisar isso, que ainda é muito pouco, na época, né, que ela entrevistou, que ela foi entrevistada, há muita coisa a se descobrir, precisa realmente vários lugares ter isso, porque muitas pessoas não têm acesso a nada e dependem muito disso, e ela fez um manual, assim, que é meio que oficial.

P: Então, se é quem eu tô pensando que é, a Soraya, ela tem um grupo de pesquisa na UnB, e ela tinha feito um manual, que é o que eles usam, né, que eles usavam, porque em 2016 eles criaram esse *Guia para produções audiovisuais acessíveis*, e ela foi uma das pessoas que participaram, então, assim, algumas coisas que tinham no manual dela aparece, mas aí tem outras coisas também porque juntou vários pesquisadores, então eu acho que é a Soraya. Da UnB eu só sei dela.

E3: É, eu acho que deve ser sim. E... esse manual com certeza eu já vi, esse que você falou, novo. Eu tenho alguns materiais que eu fui pesquisando, eu fui pegando coisa de lá e cá pra ter repertório, né? Porque... a maioria das pessoas que estão lá... na empresa são pessoas do Jornalismo. É... e meio que eu vim de Letras, algumas outras colegas também vieram de Letras, mas... é o pessoal de comunicação, né? Então não tava muito com esse olhar focado tipo “não, é uma tradução”, ou um cuidado com o que a gente vai... lógico que eles têm esse conhecimento do cuidado, mas assim... não com esse olhar... acadêmico, muitas vezes, que a gente traz, leva da Unicamp pra fora, e de outras Universidades também que acaba vendo isso. Acho que a área de Letras me possibilitou ter esse olhar e... e trazer essa preocupação de pesquisar e ter outros repertórios de outros manuais assim, então... Eu sou bem curiosa também, fico pesquisando outras coisas. Mas na empresa em si a gente não segue esses outros manuais, o nosso que foi feito e a ABNT, né? Tem coisas que a gente sempre traz da ABNT, reforçando o que a ABNT pede, também pra não sair fora do padrão, né?

P: Uma das perguntas que eu também pulei, porque eu já fui pra última, enfim, pulei várias. Porque agora que você falou, eu me lembrei, que é em relação à formação profissional, se você, que você falou que o pessoal é de Jornalismo, e você de Letras, se você acha que isso contribui de alguma forma pro trabalho com AD.

E3: Sim. Eu acho que duas áreas assim que eu vejo que... tem que tá voltada pra isso mesmo é a área de Letras ou Linguística, enfim, é... de tradução, né, que aí entra nessa área, e o pessoal que trabalha com artes cênicas barra visuais, né, porque... eles também acabam... mexem... lógico, começou com cinema, né, a AD, então foram pessoas que tão ligadas a artes cênicas, então surgiu daí mesmo, então, realmente, lógico que tem muito mais pessoas dessa área nisso do que de Letras barra Linguística, mas eu acho que cabe muito nessas duas áreas, assim... por conta desse olhar, né, que a gente acaba vendo a coisa... eu não sei dizer... não sei, assim, mas pela questão de teoria, do que a gente lê, do que a gente tem contato com as disciplinas, a gente consegue olhar aquilo e... não tentar interpretar tanto com o nosso olhar pessoal, enfim, meio que a gente consegue separar as coisas, né?

P: É, talvez porque já tenha uma consciência de que a linguagem, ela vai tá, assim, ela vai tender pra carregar um juízo de valor. Então talvez por já ter essa consciência, um conhecimento mais sobre a linguagem mesmo, a gente já fica mais atento.

E3: Exatamente, exatamente. É... e na escrita também do roteiro, como você tá traduzindo, né, do visual pro verbal, é... a gente sabe certas coisas da fala, da... da escrita mesmo, que cabe aí, como usar. Não que as outras pessoas não tenham conhecimento da língua em si, mas é... coisas que a gente vê mesmo com a nossa vivência, estudando isso. Então a gente tem um pouco mais de... de intimidade, eu acho, com isso, e... e cabe muito na nossa área, assim. Na empresa, eu faço Letras, né? Então pra mim isso é muito legal, eu consigo visualizar muitas coisas e fico maravilhada cada vez que eu aprendo um pouco mais e conheço mais coisas da área de... dessa técnica de AD. Mas talvez pras pessoas que fazem Jornalismo e têm uma outra visão e têm um outro foco, não seja tão interessante, ou até chama a atenção, por conta do repertório dessas pessoas e que realmente a faculdade ou esses cursos não são focados pra isso, assim, teoricamente, né? Então acho que cabe muito a área de Letras e Artes mesmo mexer com isso, e... e faz todo sentido, assim. Mas lá a gente tem pessoas de Jornalismo, pessoas de Comunicação. Rádio TV. Tem gente da... já teve gente de Artes Visuais também, mas a maioria... hoje... antes, teve uma, a maioria era jornalista, agora tá mesclado e... com alguns questionamentos que até eu trouxe pra empresa, eles trouxeram muito mais gente de Letras, talvez com essa preocupação. Porque eu sempre questionei isso também e fui trazendo algumas coisas pra eles, pra serem pensadas mesmo, né? Isso tanto a AD quanto a legenda também, descritiva, agora LIBRAS que vai começar a entrar, então... Entrou muita gente de Letras, então eu me sinto até feliz, que tem gente, realmente, com esse olhar e vai, e tá fazendo um trampo bem legal. Acho que isso tem... tem mudado um pouco e melhorado a qualidade do nosso trabalho e da AD que vai pro ar, mesmo na voz da pessoa, enfim, a gente tá com esse olhar mesmo, preocupado em levar um trabalho com qualidade, não só pensando em cumprir as horas que as emissoras jogam pra gente. Então tem esse olhar de preocupação.

ENTREVISTADA 4 (E4)

P: É recente o [nome do local de trabalho]⁵³ aqui?

E4: Não. O [nome do local de trabalho] existe desde 2003, dezembro de 2003.

⁵³ Optou-se por suprimir o nome do local de trabalho para manter o sigilo da entrevista.

P: Então não (risos).

E4: Porém, o serviço de AD, ele surgiu depois de um curso, né, que foi, que foi realizado através da coordenação do [nome do local de trabalho] em parceria com a prefeitura de Campinas em um momento que tinha junto com a Secretaria de... na época da...

P: Da pessoa com deficiência.

E4: Da pessoa com deficiência. Então, teve um curso aqui, que foi aberto ao público dentro da [nome do local de trabalho], e depois desse curso surgiu um grupo de estudos é... nessa área. Então a gente ficou durante, se eu não me engano, eu posso pegar as datas pra poder te informar, mas eu acho que foi em 2013, que aconteceu esse curso, é... e depois do curso, teve o grupo de estudos, né? Então, algumas pessoas que participaram do... do curso participaram do grupo de estudos, e... aí a partir daí a gente começou a fazer algumas ADs que foram solicitadas dentro do... no meu caso, como eu trabalho no [nome do local de trabalho], eu trabalho dentro da [local de trabalho]. Então quando tem alguma atividade, é solicitado o serviço e aí eu faço, mas dentro da própria [nome do local de trabalho]. Mas os audiodescritores que foram formados no curso, tem alguns que já estão atuando, né, em... em outras áreas. Mas eu como trabalho aqui, faço a AD aqui dentro do...

P: E você já chegou a fazer palestra, assim... como que é?

E4: Não, eu só faço a AD.

P: Sim. É porque às vezes tem alguns eventos, seminários, essas coisas.

E4: Sim, isso eu faço também. Eu falo assim, não ir lá na frente falar sobre isso, mas fazer a AD de palestras, seminários e eventos dentro da [nome do local de trabalho]. Quando tem a solicitação da... do evento, pra ter um audiodescritor, eles entram em contato com o [nome do local de trabalho], né, a nossa diretora aqui do [nome do local de trabalho] é a [nome da diretora]⁵⁴, né, ela que é a diretora, então o e-mail vem pra gente, e ela que faz...

P: É, porque tem muita gente que não sabe que tem, né, porque às vezes eu vejo alguns eventos que poderia contar com o recurso e... né? Mas é bom saber, porque pelo menos agora eu posso passar a informação. Então você começou a trabalhar com AD nesse período, né, 2013?

⁵⁴ Optou-se por suprimir o nome da profissional para manter o sigilo da entrevista.

E4: Isso, entre 2013, 2014, a gente foi, eu vou pegar a data certinho pra eu não te falar data errada, mas mais ou menos é por aí. Primeiro eu fiz o curso. Fiz... Comecei a fazer os roteiros, participar de alguns eventos e aí com o tempo foram... durante um tempo acho que nem... o pessoal não conhecia muito. Mas depois que a gente começou a... a fazer mais ADs, aí que foram sendo solicitadas mais... mais ADs. Já é o terceiro ano esse ano, é o terceiro ano que a gente faz a AD da ópera, das óperas que são feitas pela [nome do local de trabalho]. Mostras de arte também, além do... dos seminários. Então quando tem a solicitação... eu fiz agora a última foi na [nome do evento], tem um aluno com deficiência visual e aí eu fiz um dos dias só, porque foi na mesma semana da ópera, infelizmente, a ópera tinha sido solicitada primeiro e a data já estava... já fechada. Eu sou técnica aqui do [nome do local de trabalho]. Eu não sou é... audiodescritora. Eu sou técnica do [nome do local de trabalho]. Mas como fiz o curso, quando tem essa demanda, a gente atende à demanda.

P: Mas qual seria a diferença entre o audiodescritor e o técnico?

E4: Não, não, eu sou técnica por que eu sou concursada como técnica.

P: Ah, entendi. Não é concurso como audiodescritor.

E4: Não, não. Eu sou concursada como técnica em biblioteconomia dentro do [nome do local de trabalho].

P: Entendi. Então, aproveitando já que você falou da sua formação, você acredita que sua formação profissional auxiliou, auxilia de alguma forma no trabalho com AD? Ou, enfim, você acha que foi mais o curso, o que que você acredita?

E4: Olha, eu acho que tem uma junção. Primeiro, da onde eu já estava trabalhando, porque dentro do [nome do local de trabalho], a gente já trabalha com pessoas com deficiência visual, então é algo que, que a gente já acaba fazendo no dia a dia, de descrever... os locais, os lugares que a gente vai. Então quando teve o curso aqui, o curso foi indispensável pra eu entender o que que era a AD, qual era importância dela, a partir daí, o curso trouxe também... material bibliográfico pra gente ler e estudar sobre AD, entender qual era a importância dela, então o curso foi indispensável. Mas o fato de já trabalhar num local que já atende pessoas com deficiência visual foi uma junção do que eu já trabalhava com... com o curso, né? O curso que foi oferecido aqui [nome do local de trabalho].

P: E você lembra por que eles resolveram oferecer esse curso? Se era porque já tinha essas pessoas com deficiência, sentiram a necessidade de fazer uma complementação?

E4: Sim. Isso, e formar dentro [nome do local de trabalho], trazer a AD como um curso para que a comunidade conhecesse também, e... conhecesse a importância disso, né, para as pessoas com deficiência visual. Então eu acho que o curso foi, foi muito importante, tanto pra mim, que já trabalhava na área, pra conhecer mais coisas, quanto pra... eu acredito pra... por ser um curso aberto à comunidade, né, da [nome do local de trabalho], para que as outras pessoas também tivessem acesso a esse mundo e... e toda representatividade da AD pra pessoa com deficiência visual.

P: Sim, verdade. Outra pergunta, qual que, na sua opinião, é o maior desafio na elaboração de um roteiro de AD?

E4: Eu acho que o desafio é você conseguir sintetizar toda a imagem que tá acontecendo, porque você não consegue... é impossível você falar tudo, então, de uma forma, você tem que optar por aquilo que você vai falar. Então, a forma que você fala, você falar de uma forma que consiga, é... passar aquilo que tá acontecendo, né, de uma forma com que aquilo seja algo em conjunto com... com... o audiodescritor, ele não pode fugir do que tá acontecendo, ele tem que ser um apoiador daquilo que tá acontecendo, então... tem que ser algo que é casado, então é um suspense, como eu vou falar de uma forma que esse suspense se mantenha? É um outro... O que que tá acontecendo naquela cena, o que que eu vou falar pra que... porque eu vejo, por exemplo, a gente tá fazendo uma peça, tá acon... então, na cena acontecem várias coisas ao mesmo tempo, mas o que que eu vou focar? Qual... o que que é importante ali naquela cena que eu não vou conseguir falar tudo, mas como que eu vou sintetizar isso de uma forma que a pessoa possa entender, é... aquela emoção, ou aquela cena de uma forma que a pessoa com deficiência visual tenha acesso à mesma emoção que aquela que não tem... que tá vendo a cena, né?

P: É um grande desafio. E quais são os processos, assim, as etapas no processo de elaboração do roteiro?

E4: Eu... eu só posso falar por mim, né? Não sei, acho que cada um tem... um desafio aí. Mas eu tento, em primeiro lugar, eu participo... como eu, eu faço somente de... de atividades desenvolvidas na [nome do local de trabalho], então eu participo dos ensaios, de todo o processo, então se tem alguma... o que é mais difícil no caso pra mim são as... como eu falei as... congresso... porque você não tem acesso... é ao vivo. Então não tem acesso muito... é...

Mas a gente vai se preparando, né?... é... vai tentando. Quando a gente consegue, às vezes chega um palestrante, consegue passar pra gente um pouco antes. Mas é raro, isso é muito difícil. É mais fácil quando é algum evento que a AD já tá presente junto com o evento, então, tá acontecendo, então... pra mim, geralmente, como que acontece, já... eu vou partir, como eu falei, pras... quando tem palestra, esses eventos, a gente não tem muito acesso antecipado. Agora, quando é algo... é artístico, então o que que acontece, a gente acaba participando antes do evento acontecer. Então a gente tem acesso a figurino, fotos... a gente participa dos ensaios, vai no local que vai ser feita a AD, né?... do próprio teatro, de tudo isso, né? Então a gente participa antes do evento acontecer. Eu acho que isso é muito importante, né? A gente tem essa... essa vantagem, por fazer parte já dos eventos que acontecem, né? Então a gente faz essa... tem antecipado informações que me ajudam a elaborar um roteiro com mais qualidade, com mais detalhes, diferente da AD feita ao vivo, né? Então eu acho que é uma vantagem você ter acesso a isso antes, ajuda muito no roteiro, né? O que que vai ser usado. Eu tenho acesso, por exemplo, aos diretores da... dos eventos. Então, eu consigo perguntar “o que que é isso?” Por exemplo, a gente tá fazendo agora uma peça... que é a próxima... que é o [nome do evento]⁵⁵. Então é a próxima peça que a gente vai fazer, agora em sete de junho, às 14h é [nome do evento]. Então... eu vou fazer só o roteiro, quem vai fazer a AD é uma aluna do [nome do local de trabalho], porque eu vou ficar um tempo sem poder falar, eu vou fazer uma cirurgia na boca, então eu não vou conseguir falar, então eu vou ter que colocar um aparelho, no momento, então eu não vou conseguir falar, não vou ter uma dicção boa. A dicção, ela é importante pra AD. Então, pra fazer um trabalho com uma dicção ruim, em que a pessoa não consiga ter o acesso, não dá. É importante ter uma boa dicção. Então, a... a aluna vai fazer a narração, a gente já tá trabalhando junto já, ela tá indo comigo e tudo. Então um exemplo, tem uma cena que aparece um personagem, que, né, no caso eu tinha denominado como espírito, então aí eu perguntei pro diretor “como que eu posso chamar esse personagem”, ele falou assim, “eu prefiro que você chame ele de fantasma”. Então é importante você ter acesso. O diretor ajuda a gente na... como ele quer que isso seja passado, né? Que palavra que pode ser mais forte do que a outra, pra não dar uma outra, uma outra visão, diferente daquilo que ele tá querendo passar.

P: E nem sempre é possível isso, né? Com o cinema às vezes é muito difícil você ter esse contato.

⁵⁵ Optou-se por não transcrever o nome do evento para manter o sigilo da entrevista.

E4: Isso. Então acho que pra gente aqui, a gente tem essa vantagem de ter acesso. Por exemplo, na ópera também isso acontece. Então eu tenho acesso ao diretor, diretor de cena, então quando eu tenho alguma dúvida, eu vou e pergunto diretamente pra ele, né? Ó... então eu lembro de uma das óperas que tinha um objeto que eu não conseguia identificar, então eu fui perguntar e aí ele me explicou o que que era aquilo, então... quem tá, tem coisas, por exemplo, que... essa última ópera a gente fez ela era de comédia, né? Então na... na cena, por exemplo, a... uma das atrizes segurava um frango de borracha, e... e era comédia, então eu falei na AD “ela segura um frango de borracha”, porque... se alguém enxergou que era um frango de borracha, por que... e é comédia, por que que eu não posso dizer que é? Então, eu falei que era um frango de borracha, que era, o objetivo era rir mesmo, era uma comédia, né? Então, você vai... por exemplo, se não fosse de... se não fosse comédia, talvez eu pudesse usar outro nome, “um pássaro”, “um... uma ave”, eu poderia usar, por exemplo, né? Poderia optar por dizer “segura uma ave na mão”. Mas ali era uma comédia, então eu usei o cômico mesmo, então você acaba indo... é... é... elaborando de acordo com o que tá acontecendo, né? Então como eu falei, dependendo se... do... do cenário. O cenário é de suspense, então você vai falar de uma forma que crie um suspense também né? É claro, é mais na voz, a forma de falar. É algo que está ali, que a pessoa que está enxergando está vendo, e você vai falar a mesma coisa, só que você vai pra aquilo que realmente tá acontecendo. Então é um suspense, você vai falar de uma forma que... que crie. Então tem alguma cena, um cenário, as cores são escuras, você vai trazer todo esse... tudo isso que tá visual, de uma forma que entre em conjunto com o que está acontecendo ali na cena, né?

P: E uma pergunta é... aqui [nome do local de trabalho] você tem a possibilidade de trabalhar com um consultor cego ou não?

E4: Sim. Sim. É indispensável, aliás.

P: Sim. A pergunta é qual a importância do consultor cego na elaboração do roteiro?

E4: É indispensável! Nós temos aqui os usuários do [nome do local de trabalho]. Nós temos aqui a [nome da consultora]⁵⁶ [chama a consultora]. Ela tá de fone de ouvido. E [nome da consultora] ajuda bastante como consultora. Ela é uma pessoa que é consumidora de arte, isso é muito importante, alguém que seja consumidor de arte, então é alguém que participa, que vai. Ela, além de ajudar como consultora, né, ela ainda... participa das peças, então ela vai na

⁵⁶ Optou-se por não transcrever o nome da consultora para manter o sigilo da entrevista.

finalização ouvir como ficou a AD, nos dá também a... os feedbacks, né, e isso é importante. A gente sempre tenta buscar os feedbacks de quem assistiu, do evento, de como que foi, até pra gente ir... melhorando... e participando... é, além da [nome da consultora], agora não está mais aqui, o [nome de outro consultor], que atuava aqui, sempre ajudava a gente com... com a consultoria, né? Então o consultor cego ele é indispensável, porque, às vezes, eu monto uma frase, ou eu monto algo que... quando eu vou falar pra ele, “olha, não deu essa... essa sensação”, então a gente muda pra uma frase que traga essa... uma sensação diferente. Pra quem tá... pra quem tá escutando às vezes é diferente do que pra mim que vi, e às vezes, às vezes eu não valorizei alguma coisa,

P: É uma experiência muito diferente.

E4: Com certeza. Às vezes eu não valorizei algo que ela fala “mas valoriza isso, fala mais desse, desse objeto ou dessa cena”, então o consultor cego ele é indispensável na... na construção tanto do roteiro quanto da... do feedback, o consultor e o... além, como eu falei, o consultor, no nosso caso, que também é consumidor da AD.

P: E ela tem a oportunidade de ir nos ensaios com você? Como que é?

E4: Nos ensaios, não. Nos ensaios fica mais difícil por conta de locomoção, né? Mas nas peças, nas... na ópera ela ainda não foi. Mas nas peças... né, [chama a consultora]. Ela tá com fone, então é por isso. Eu estou falando que você que me ajuda nas... como consultora nas ADs, e aí como eu falei, você é consumidora de arte, isso facilita bastante (risos) [a consultora concorda]. Então é importante ter... ter pessoas pra... pra ajudar.

P: Pra dar esse retorno também. Legal. Deixa eu ver as outras perguntas. Aí agora são as perguntas mais relacionadas à minha pesquisa mesmo. É... quando você tá elaborando um roteiro, por exemplo, já teve algum momento que você pensou, porque nos cursos que a gente faz, fala-se muito da necessidade do audiodescritor ser imparcial, não interpretar. Já teve momento que você fez um roteiro e falou “nossa, acho que eu tô interpretando, tenho que mudar”? Enfim, a pergunta mesmo é se você acredita que às vezes escapa alguma coisa, que é possível ser completamente imparcial?

E4: Olha, eu... eu acredito que não dá pra ser totalmente imparcial, no sentido, não assim, você tenta ser imparcial, mas quando você opta por falar isso e não aquilo, você já está fazendo...

P: uma interpretação.

E4: Já, você já está fazendo. Eu até li um artigo que falava exatamente sobre isso, né, de você... por mais imparcial que você tente ser, e esse é o objetivo, é ser imparcial o máximo possível, você acaba, você não tem o tempo pra falar todas as coisas com todos os detalhes. Então, quando você opta por falar isso e não aquilo, de uma forma ou de outra você está sendo um pouco imparcial. Mas eu acho que... que no trabalho, essa imparcialidade ou o máximo possível dela é importante, porque você não pode é... interpretar, como eu falei, eu tento pegar os detalhes com os diretores, mas eu não quero interpretar aquilo que tá acontecendo, mas eu quero demonstrar as mesmas coisas que a pessoa que enxerga, as mesmas sensações que ela está tendo, mas na minha descrição, somente na parte de imagem. Quem vai sentir o que eu estou fazendo é a pessoa que tá recebendo, e cada um vai receber de uma forma diferente. Mas na... a gente tenta ao máximo passar os detalhes, mas de uma forma ou de outra, acaba... você acaba optando por falar algo...

P: Você tem que fazer escolhas.

E4: Você tem que fazer escolhas, e acho que nessa questão das escolhas você acaba perdendo um pouco a... a imparcialidade, né? Mas eu acho que também não é algo que você... então eu vou falar só o que eu achei da peça, ou do trabalho. Eu acho que não. Eu acho que a imparcialidade você perde só nesse momento, em que você opta por falar algo e não outra coisa. Mas... mas eu acho que é muito importante tentar o máximo possível manter essa imparcialidade.

P: Entendi. E uma última pergunta, é... só também pra situar, né? Eu sou do IEL, eu estudo dentro da área de tradução, aí a minha pergunta é: você considera a AD como uma tradução?

E4: É que... como eu não sou da área de Linguística, é difícil entender qual é esse conceito de... de tradução. De uma forma a gente tá fazendo uma tradução do visível, né? Mas eu não sei se isso é... se é esse o conceito de tradução. Como eu não sou da área, é uma pergunta difícil se for pensado como algo técnico, né? Mas é uma forma de... de traduzir algo que é visível, mas eu não sei te dizer se isso encaixa dentro de tradução.

P: É que, assim, existe um consenso, né, um senso comum, vamos dizer, do que é tradução, né, que normalmente é uma transferência linguística mesmo, de uma língua pra outra.

E4: Isso...

P: Mas na verdade a tradução ela é muito mais ampla, né, enfim... de um modo geral todo tipo de transferência é uma tradução. Então aqui no caso da AD, por exemplo, ela é muito estudada dentro da área de tradução e ela é considerada como uma modalidade de tradução audiovisual, porque... tem uma classificação de um autor que é um linguística, um linguista, ele entende que existe três formas de tradução. Essa que é a entre línguas, aí tem uma tradução dentro da mesma língua, que é quando você reformula alguma coisa, por exemplo...

E4: Uma língua antiga, faz uma versão?

P: É. E aí tem essa tradução intersemiótica, que é entre meios semióticos diferentes, e a AD seria considerada, dentro da classificação dele...

E4: É, eu imagino, era essa a dúvida que eu tinha. Porque alguns artigos falam um pouco sobre isso, inclusive... quem estuda é geralmente na área de linguística mesmo, alguns artigos que a gente vê. Mas você fica na dúvida, porque “será que é considerado?”

P: É, porque ainda existe essa ideia de tradução mais relacionada à língua mesmo.

E4: É bom, é bom saber. Pra mim, é interessante.

P: Então, porque mesmo dentro da academia, assim, é uma questão polêmica ainda, porque tem umas pessoas que estudam, em grupo de pesquisa mesmo, mas que falam “não, não é tradução, porque tradução é muito complicada e...”, enfim, e tem muitos que falam “não, é uma tradução”, então, assim, é uma questão polêmica.

E4: Mas eu acho que dessa forma que você colocou, acho que encaixa sim, né? A gente tá de uma forma traduzindo aquilo que tá, que é visível, que é visual, pra uma linguagem narrativa, né? Então acaba sendo uma... dessa forma eu acho que é.

P: Faz sentido.

E4: Faz. Faz sentido.

P: E outra pergunta que agora eu pensei, sobre essa questão da imparcialidade que a gente comentou, né? Você falou que fez o curso, não sei se você chegou a dar curso.

E4: Não, não. Eu só... não, a gente... eu fiz o curso, participei do grupo de estudos e trabalho dentro do próprio [nome do local de trabalho]. Mas o trabalho é feito dentro da própria comunidade, então...

P: E quando você fez esse curso, como que você sentiu que foi problematizada essa questão da imparcialidade? Eles falam “não, não pode ser... parcial, você tem que ser neutro” ou eles falam “então, tem momentos...”, como você me falou. Eles abrem dessa forma ou é mais “não, tem que ser imparcial”?

E4: No curso que eu fiz falava sobre a imparcialidade, claro, é importante. Mas a gente acabou percebendo... que.... você acaba, como eu falei, optando por esse ou não, você acaba perdendo um pouco... não de uma forma de interpretar do jeito que eu quero. A imparcialidade, como eu falei, ela é muito importante, ela, inclusive no curso que eu fiz isso era muito importante, né, a imparcialidade, porém você entende que você acaba optando por... não dá tempo de você falar. A questão é o tempo. Eu acho que é o tempo o que... o que tira a sua imparcialidade. Eu acho que é o tempo, você não tem tempo pra dar todos os detalhes, senão fica maçante, então, você fica parecendo uma... você vai acabar narrando igual um... igual um jogador, um narrador de futebol, né, e não é esse o objetivo. A AD precisa, como eu falei, ter uma dinâmica, ser... ser algo que seja junto com aquilo que tá acontecendo, tem que ser algo gostoso de ouvir, né? Ela tem que fazer parte do evento, então você acaba, de uma forma ou de outra, que nem eu falei... aconteceu uma cena, eu vou acabar sintetizando aquela cena por conta do... do espaço que eu tenho ali, de tempo, principalmente. Eu não fiz até hoje na TV, dentro de algo que já foi gravado, né, o espaço é menor ainda, né, você tem segundos pra poder sintetizar uma cena que aconteceu, o espaço é menor. Então quando eu estou dentro de uma peça, que tá acontecendo ali, eu acho que eu tenho mais espaço pra... pra falar do que tá acontecendo... do que algo que já foi gravado, que não foi pensado na AD, deixado os espaços pra gente falar. Então eu acho que é nesse momento que você acaba optando por sintetizar mais o... a cena que aconteceu, alguns detalhes acabam... infelizmente, infelizmente. Seria bom que fosse feito... como eu falei, né, que a gente trabalha junto. Se fosse pensado antes, já deixaria ali o próprio, é... a própria produção já pensaria em deixar alguns momentos pra gente fazer, mas... infelizmente não tem esses espaços.

P: É, tem alguns autores que falam, não sei se você já chegou a ler, né, que eles têm uma proposta de fazer um cinema, no caso, ele fala do cinema, mais acessível, que é desde o momento da produção, você já tá pensando na acessibilidade, na AD, na legenda, né? Porque às vezes você vai inserir a legenda e fica no fundo branco, daí não dá pra ler, ou também não tem o espaço pra audiodescrever, enfim. Tem alguns autores que tem uma proposta, mas é uma coisa pequena ainda.

E4: Isso seria... Eu acho que aí, a gente teria um tempo maior pra conseguir colocar mais detalhes e algo que seja, realmente, atendendo a... a demanda da... dos consumidores, do público.

P: Às vezes eles querem ter uma experiência bem similar que a do público vidente.

E4: Com certeza. Eu acho que quando é pensado junto, a gente consegue fazer isso... Como eu falei, quando a gente vai fazer alguma coisa aqui, aqui [nome do local de trabalho], geralmente já desde a produção, o pessoal já convida a gente pra participar, então fica mais fácil. Você vai junto nos ensaios, consegue tirar dúvida com os diretores, né, com o pessoal ali da própria, da própria produção, então, se tem um figurino, você consegue tirar dúvida desse figurino, se tem um cenário, você consegue tirar do cenário. Inclusive teve uma, uma das óperas que a gente fez que a gente conseguiu que a... a diretora cênica, acho que na época, não sei se era diretor ou se era diretora cênica, fez um... uma maquete do cenário, pro pessoal conseguir entender como é que era as, assim, como que acontecia o cenário, como que era feito ali, então acho que quando você trabalha junto dá pra fazer algo bem acessível, dá, eu acredito que dá, porque aí você, como eu falei, você consegue é... trazer mais informações que são visuais, porém... imagina uma AD ao vivo, eu às vezes não conheço aquele objeto, né, que pode não ser dentro daquele contexto. Agora, quando eu faço parte, eu posso tirar essa dúvida, que objeto que é esse, né? Um instrumento. O nome daquele instrumento. Poxa, mas você vai falar o nome do instrumento, é um nome difícil. Não tem problema. Quem é o receptor da... da... quem é o público, ele tem o direito de conhecer aquele nome técnico, aquele instrumento, porque ele pode pesquisar sobre aquilo depois. “Poxa, gostei desse instrumento. Ela falou que... que era tal instrumento, eu vou pesquisar sobre o instrumento. Gostei do som dele”. Então, é importante, eu gosto bastante de apresentar isso mesmo, os nomes, aquilo, né? Que nem, teve uma das ADs que o ator tocava um... uma... um instrumento, eu não conhecia, mas o som dele era muito bonito, então eu fui perguntar e aí o diretor falou que era um... ali na... no roteiro, eles... me parecia que era um instrumento, me parecia pra mim que era uma flauta, uma flauta pan, o som assim, mas aí, porque de longe eu não conseguia ver, se eu fosse fazer a AD só visual e eu não tivesse acesso às informações. Mas na verdade era uma ocarina, então era um som diferente. Pra mim era um som parecido com uma flauta, porém não era.

P: Mas quem é da área sabe.

E4: Quem é da área saberia que... que é um outro instrumento. Então você passa a informação “ó, o personagem tal toca tal instrumento”, né, e aí ele ouve aquele instrumento. Então, aquele

instrumento, ele pode falar “poxa, gostei”. Então, com, quando você tem essa possibilidade de conversar, de participar ali, eu acho que fica bem... bem mais acessível mesmo.

P: É, e fica um resultado bacana.

E4: E fica um resultado bem legal, né? A gente tenta trazer o máximo possível, né, de informações, de figurino, de como é o personagem. A gente tá, esse... esse que eu vou fazer agora, por exemplo, a história é dentro de um contexto japonês, porém os atores são brasileiros, interessante falar como que é as características físicas desses atores. Por quê? Porque você vai entender que é um ator dentro de um contexto. Então, se eu não falo nada, vai achar que são todos japoneses que tão interpretando. E é importante, né, você dar essa informação. Então são informações que... que eu acredito que o máximo, como eu falei, dando informações, sem serem informações uma em... uma em seguida da outra, de uma forma, tem que ser algo tranquilo, que você consiga passar, o menu, eu acho o menu, ele é muito importante. A gente trabalha com menu, que é um pouquinho antes da peça, a gente passa as informações, né, lê junto com... lê pra pessoa, é... a sinopse, então tudo aquilo que é passado pra quem enxerga, a gente passa também. Então, a... nas óperas a gente tem o libreto, de quem que é o libreto, o que que tá escrito no libreto. Tudo isso, né? Os personagens, como é o teatro, qual a disposição do teatro, como que ele é. Então, a gente, o menu, eu acredito que ele é importante, principalmente na parte da arte, que você precisa descrever algumas coisas, então a gente passa o menu antes, pra passar todas essas informações, pra quando tiver ali dentro da própria peça, ele consiga ter as informações, já ter um contexto antes do... da apresentação mesmo. Então eu já sei qual que é a roupa, o que aquele ator tá fazendo, como que ele é, e falar quem é o ator, quem é aquele ator que tá... que tá fazendo aquela peça. Então quando a gente consegue ter essas informações, nem sempre a gente tem todas as informações, mas sempre que a gente tem essas informações, a gente vai passando pra... pro público, eu acho que é uma forma de contextualizar ele daquilo que tá acontecendo, e eu acho que é bom.

P: É, facilita o entendimento. E se a pessoa vidente tem acesso a essas informações, né, eles também têm.

E4: É, claro, porque a pessoa vidente ela pode ir lá, puxou ali a sinopse da peça e ela tem acesso, ali naquele momento, a pessoa chegou ali, eu já dou, a gente já passa essas informações, quando a gente tem acesso a essas informações antes. Aqui geralmente a gente tem, mas nem sempre a gente tem todas as informações que a gente gostaria, né, mas a gente tenta.

ENTREVISTADA 5 (E5)

P: Então, a primeira pergunta é: há quanto tempo você trabalha com AD?

E5: Desde que ela não existe (risos). Essa é a pergunta. Por quê? Não sei se você viu aqui na dissertação⁵⁷ também, a minha incursão se deu: eu sou professora de História do Cinema e eu fui fazer Filosofia em 1999, eu tinha feito Fonoaudiologia e Agronomia, e como eu tava também, sempre estudei cinema e tava dando aula, em 1999 mesmo, eu comecei a dar aula no MIS de História do Cinema, eu fui fazer Filosofia pra analisar as críticas do cinema. No primeiro ano da Filosofia, eu já me deparei com Roberto Romano, trabalhei, fiz os trabalhos com ele durante toda a graduação, né... na Carta sobre os Cegos do Denis Diderot. E daí eu fiquei encantada com a Carta sobre os Cegos, como é que o cego de Puisaux ia começar a enxergar depois da operação? Os filósofos se reuniram em cima dele, pra ver, investigar, né, toda a construção do conhecimento por meio dos sentidos, não só do olhar. E daí isso ficou muito interessante. E eu estudava também, na minha classe, eram os dois mais velhos, eu e um cineasta, que era marido da [nome]⁵⁸. A [nome] era coordenadora do [nome do local de trabalho]⁵⁹ na época, e psicóloga, e já tava fazendo sessões uma vez por mês de AD. Tinha a [nome] lá no [nome do local de trabalho], que fez um curso na Unicamp, escreveu um artigo, porque ela, ela tava passando os filmes uma vez por mês. E daí elas me convidaram, “você não quer? Você é professora de cinema, você passa um filme”. Daí eu falei, “eu não, eles não enxergam, por que que eu vou?...”. Então na verdade existia, chamava-se [nome do projeto], que elas começaram a pensar nisso. E o [nome], que era marido da [nome], falou “você não quer?”, eu falei “tá, eu vou, desde que eu possa levar a filosofia junto”. Então, em 1999, saiu a [nome], que já tava ali há um tempinho, uns seis meses, tinha escrito um artigo legal também. Então, ela escreveu esse artigo, né, [nome do artigo], uma coisa assim, mas daí ela foi ser... ela era professora de locomoção dos cegos, daí eu entrei e ela falou “ah, então agora você passa os filmes”. A gente chamava de [nome do projeto], mas ela não tinha desenvolvido nada ainda. Ela narrava como qualquer um pode narrar, né? Não é uma pesquisa disso, mas sim dessa experiência que é interessante. Então, esse artigo dela foi... tá lá na minha dissertação, eu cito. Daí eu entrei em 1999 e fiquei lá onze anos. Daí sim, quando eu entrei eu fui toda semana, uma vez por semana, passava um filme diferente, às vezes até dois filmes diferentes. Eu era professora de cinema, então eu já conhecia os filmes, não existia essa de fazer roteiro. Eu já

⁵⁷ Se refere a sua dissertação de mestrado.

⁵⁸ Optou-se por suprimir o nome das pessoas citadas para manter o sigilo da entrevista.

⁵⁹ Optou-se por suprimir o nome do local de trabalho para manter o sigilo da entrevista.

sabia os nomes, as coisas, a linguagem cinematográfica, então eu comecei a exhibir os filmes uma vez por semana, e na outra vez eu lia os textos de filosofia e fazia leituras comentadas. Tanto que o primeiro artigo que eu fiz foi no [incompreensível], acho que em 1999 ou 2000, na Unicamp, que é o cinema pra cegos, a filosofia e o cinema, enfim. Então aí é que eu entrei. Daí você pergunta quando eu comecei. Desde que nem tinha o nome, né. Há alguns anos atrás eu fui considerada a pioneira em AD no Brasil, no sentido de que, não pela Universidade, porque eu não estava atrelada à pesquisa em Universidade, mas eu comecei a exhibir com uma certa disciplina e pontos de observação e fui desenvolvendo junto com os cegos o que hoje a gente chama de... de... de técnica, seja o que for, o que a gente colocou tudo na ABNT. Eu faço parte do grupo que começou a pensar a ABNT lá atrás, junto com todos os pioneiros dessa época. Então, em 1999 até 2002, não tinha ninguém, então eu ia fazendo isso. Foi uma época que eu ia muito no [nome do local de trabalho]. Em 2003, acho que daí já tem no próprio livro sobre AD, foi o primeiro livro sobre AD no Brasil (mostra o livro)...

P: Teve o festival, né?

E5: Não...

P: O Festival Assim Vivemos?

E5: Ah, o Assim Vivemos, sim. O Assim Vivemos, acho que já em 2003, das irmãs Lara e Graziela Pozzobon, então elas são consideradas também pioneiras. A Eliana Franco, lá que tava no, no MATAV, se não me engano, qual era os grupos de tradução visual, lá na Bahia, e a Livia Motta. Então 2002, 2003, todo mundo começou e, tanto que a gente conseguiu se encontrar pela primeira vez em 2008 só, foi o primeiro encontro de AD no Brasil. Tinha pouquíssima gente, a gente não tinha Facebook na época (risos). Então todo mundo “você é a [cita o próprio nome]?”, “você é [cita outro nome]?”, “você é [cita outro nome]?”... Então daí foi muito legal, porque daí sim a gente se uniu e começou a juntos dividir esses saberes, que é o que a gente chama que a gente tem o... livre... saber notório. É isso.

P: Acho que é.

E5: Livre saber, saber notório... que é você construindo tudo isso. E eu lembro que no começo as pessoas pediam, quando começou, 2008 acho que eu dei o primeiro curso, aqui em Campinas, na Secretaria de Educação. “Então, onde você se formou?”, “então, não...”, “mas então como é que a gente põe?”, “não sei, não sei (risos)”. A [nome da pessoa] também... não tem, todo mundo, a gente tá desenvolvendo essas técnicas.

P: Tá construindo junto, né?

E5: Bom, então é isso. Esse ano tá fazendo 20 anos.

P: Nossa, verdade. Passa muito rápido, né? Enfim, acho que você já acabou respondendo outras perguntas.

E5: Mas é. Isso tá muito num... num... na dissertação, depois eu posso te dar, se você quiser citar, onde que você acha direitinho isso, numa revista do Sesc, que eu dei todas, mas tem... mas tem o link que você vê, que ali eu faço um resumo legal também do Sesc TV.

P: É, na sua dissertação tem um bom resumo da história.

E5: Tem, tem. E aqui eu resumo também (mostra o livro). Na minha dissertação, uma coisa que eu acrescentei mais foi Campinas, embora aqui a [nome da pessoa] também cite. Mas de uma forma, um modo informal, eu comecei no [nome do local de trabalho], se formalizou um pouco, e isso tá aqui também, quando eu participei do primeiro edital de Pontos de Cultura do Brasil, que foi em 2004, então eu fiz o primeiro Pontos de Cultura do Brasil, no [nome do local de trabalho], que era [nome do projeto]. Então isso também tá aqui, quando eu coloco Filosofia no Ponto de Cultura [nome do projeto].

P: Aí outras perguntas que teria, né, que você já respondeu, né, qual foi seu primeiro contato com AD. E também acho que já respondeu...

E5: Acho que aí é importante você por o que eu cito na dissertação, né, meu primeiro contato foi no [nome do local de trabalho], quando eu fui exibir filmes semanalmente. E num projeto que a [nome] e a [nome] que começaram, tinham acabado de começar. O que eu fui fazer foi sistematizar e com assiduidade e organização eu fui colhendo dos diferentes cegos, né, isso que é muito louco. Eu, como toda pessoa ignorante de alguma coisa, eu cheguei lá, eu não sabia nem o que fazer. Então foi essa pluralidade de indivíduos que me ensinaram que “não, não é porque ele é cego que ele não quer saber a cor, ou ele não quer sabe isso ou que não tem um repertório imagético”. Eu fui aprendendo com a diversidade deles, então isso é um privilégio, porque hoje em dia os audiodescritores tão se formando sem ter contato, né? Tem a partir dali, daí depois eles vão pra campo, e eu não. Então eu acho que é isso que foi muito bom pra mim, eu tive um privilégio de não ir com nenhum... com nenhum pressuposto. E essa é a grande diferença do audiodescritor, até hoje. Quando... eu... eu tenho uma consultora que é cega, que foi minha chefe em [lugar de trabalho] e ela falava “a grande diferença dos bons

audiodescritores é que eles não partem do princípio de que o cego não tem nenhum repertório imagético”, então dá muita explicaçõzinha de uma coisa que ofende, “eu sei disso”, né? Então, há uma diferença muito sutil entre você descrever as coisas mais primárias, porque você pode descrever pras crianças, mas nunca ignorar que ele tem um repertório imagético, que se formou de outra forma, que a gente que enxerga não vai saber nunca. Eu nunca vou saber. O que... o que a acessibilidade comunicacional da AD faz é dar possibilidades diversas de entendimento de uma imagem, por isso que pra mim a AD não é uma técnica, ela é uma criação artística, porque ela vem pela subjetividade do olhar, e o olhar não tem medida. Então... né? Entendeu? (risos).

P: Já acaba entrando em várias perguntas.

E5: Não, eu vou, vou confundir você, “qual foi a pergunta mesmo? Da onde saiu isso?” (risos).

P: Uma das perguntas que acho que de alguma forma você já respondeu é se você já fez algum curso preparatório antes de começar a trabalhar, daí você falou que não.

E5: Não tem como.

P: Não tinha.

E5: Não. O que que foi o meu curso preparatório, eu tenho cursos na área da história do cinema e a linguagem cinematográfica.

P: É que essa já é uma outra pergunta.

E5: Ah, então, deixa eu ver como é que eu respondo.

P: Não, não, mas pode emendar.

E5: Isso não, porque eu sou uma das pioneiras. Segundo algumas literaturas, a pioneira, né, que começa a... então. Mas o que que eu tenho nessa bagagem: a filosofia e o cinema. Tanto que eu coloco aqui que o fio condutor é a filosofia e o cinema. Então eu tinha o quê? Toda, eu tava na Universidade estudando as teorias do olhar, os filósofos iluministas que pesquisavam as questões do olhar, que era a grande obsessão do século XVIII. Eu era professora de História do Cinema, então eu conheço toda a linguagem cinematográfica, como é que ela se dá. Então, a linguagem cinematográfica é... ela tem som e imagem. No que se refere à imagem, a comunicação se dá de duas formas no cinema. A comunicação acontece por forma e conteúdo. Conteúdo é o que tá sendo filmado, e a forma é a forma de registro, como é que o diretor, ele...

que plano ele pega, que movimentos de câmera ele se utiliza, como é que ele corta, é isso que vai dar o sentido do filme. Tanto que um dos objetos de estudo da dissertação é a sequência da escadaria de Odessa do Eisenstein, porque ali é a articulação de planos que cria o cinema conceitual. Então, se o cinema, na sua comunicação visual, ele se comunica por forma e conteúdo, não tem como eu fazer uma AD que não contemple os preceitos do cinema, que é forma e conteúdo. E por que que eu reafirmo isso muito incisivamente? Porque há ainda audiodescritores que insistem em dizer que a linguagem cinematográfica não é necessária pra um audiodescritor. Então ele não entende nada de cinema. E quando eu defendo a linguagem cinematográfica, eu não estou dizendo necessariamente, embora eu não tenha nenhum problema e nem os meus consultores cegos, em citar terminologias cinematográficas, close, de cima pra baixo, de baixo pra cima, a câmera passa por trás dela. Os meus consultores, que são cinéfilos, eles... isso é a minha dissertação, eles tão aqui dentro da dissertação (mostra a dissertação), que eles trabalhavam comigo o tempo todo, eles falam “escuta, o mundo visual, do celular você já vê o zoom, você já sabe o que que você quer. Por que essa implicância em não querer, tirar a poesia?” Bom, não querem porque não têm noção do quanto é isso que vai te dar o sentido do filme. Então, mas... hoje eu uso um pouco menos as terminologias.

Mas existem alguns filmes, principalmente cinema de arte que, se você não fala onde tá a câmera, e não preciso citar a câmera necessariamente, embora eu não tenha nenhum problema em citá-la, ele não vai entender o sentido do filme. Então, se eu quero fazer uma inclusão cultural da pessoa com deficiência visual na arte cinematográfica, isso é permitir que ela fale sobre arte cinematográfica, e se ela não tem conhecimento do que é forma e conteúdo, ela não vai tá podendo conversar com ninguém, porque quando você sai de um filme, você fala o quê? Você não fala só o que aconteceu, você fala “você viu aquele ângulo?”, “você viu aquela tomada de cena?”, bom...

P: E parece que hoje em dia se fala mais, né, sobre isso. Não sei... não sei se porque eu era criança...

E5: Aonde? No cinema?

P: No cinema. Na televisão também. “Nossa, que direção boa”.

E5: Não, não. Acho que se fala até menos.

P: É?

E5: É. Porque os anos 1960 foi a grande efervescência do nosso cinema, do cinema do Glauber Rocha.

P: Sim, sim. Tô falando da minha vivência. Não sei, eu tenho a impressão de que, não sei se, enfim, se popularizou algumas técnicas, talvez, né, pra... se saiu do cinema arte pra alguma coisa mais popular, que as pessoas às vezes se interessam mais, aí tem comentado mais, não sei. Mas é uma impressão que eu tenho, que as pessoas antes não... não observavam tanto isso.

E5: Não, elas observavam muito mais.

P: É?

E5: É. Infelizmente. Hoje tem, o que existe hoje, e não é hoje agora, é hoje de anos pra cá, depois do cinema novo é que as pessoas têm uma... uma... não têm um discernimento entre o que é opinião e o que é argumento, pra elas é a mesma coisa. Elas acham que se elas acham alguma coisa sobre alguma coisa, elas acham que aquilo é um argumento. Não, aquilo é uma opinião. Argumento, ele tem que ter um embasamento. Então isso acontece muito, em todas as esferas. As pessoas acham, daí elas acham que tão com um argumento. Não, tem uma diferença grande. Então, é... o Bazin dizia, a função do crítico não é julgar o filme, mas dar elementos pra que o espectador possa avaliá-lo. Então isso acontece em todas as esferas hoje em dia. As pessoas acham coisas, falam mais sobre elas, antes não falavam mais, talvez você tenha reparado nisso, mas isso não quer dizer que elas tenham poder de argumentação e de conhecimento maior.

P: Entendi. Talvez não percebam as questões mais técnicas mesmo.

E5: Elas não estudam. Tem coisas que você tem que estudar, não tem jeito (incompreensível), mas tem que estudar. Então por isso, nos cursos de AD meus, até os de 40 horas, os de introdução à AD, tem aula de linguagem cinematográfica, e tem, eu reviso cada roteiro individual, cada curta-metragem que cada aluno faz. Então pra mim nunca vale o custo-benefício dos meus cursos, o que eu ganho, porque o que eu gasto em casa, escrevendo, né, eu venho da Filosofia, se você não reescrever, você não repensa, não reflete. Então eu faço cada um, eu analiso cada um, cada roteiro, eu devolvo, porque daí sim ele aprende o mínimo. Não tem como.

P: É, porque todo certo, assim, todo ok, não vai tá, né? Sempre vai ter alguma coisa pra melhorar no roteiro, né?

E5: Não é sempre. É sempre insatisfatório. É sempre, é sempre insatisfatório. Intransitório.

P: E às vezes a gente não consegue perceber.

E5: Ah eu percebo, na hora. Eu acabei de fazer eu já falo “ah, não quero mais”. Mas isso é um exercício. Quando você começa a fazer AD e você só percebe isso quando você faz um roteiro, por isso que pra mim é condição *sine qua non*, você tem que ter, tem que fazer um roteiro, é... você não percebe. Você não tem ideia, né?

P: De como é o processo, né?

E5: É, é...

P: Uma outra pergunta que, enfim, acho que também já foi respondida, em relação a sua formação, se você acredita que auxiliou no trabalho, né? Enfim...

E5: A minha formação? É, dizem os críticos que a minha formação faz toda a diferença. Hoje já tem muita gente da área do cinema e das artes fazendo AD. No início, era só o pessoal da Letras, da Linguística, né, que se interessava. Você vai ver todas as pioneiras, é todo mundo professor da área... da Educação, da Linguística... enfim, das Letras. E eu como eu vinha da área do cinema e da Filosofia, então isso faz toda a diferença, porque quando eu vou dar um curso sobre AD, eu começo com a teoria do olhar.

P: Então, eu já fiz alguns cursos, e nenhum foi falado dessa questão da linguagem cinematográfica.

E5: É. A não ser os meus alunos. Meus alunos sim, ou os alunos meu e da [nome de outra audiodescritora], mas mesmo assim é o que a [nome da audiodescritora] fala também, ela é uma grande amiga, e ela tem uma ênfase na Linguística que eu não tenho, porque... eu até sei algumas coisas, claro, né, também fiz Filosofia, Filosofia se escreve bastante, mas, cada um... e por isso que é legal, todas as pessoas que fazem curso de introdução comigo, quando não tá tendo nenhum de especialização, e tem poucos, porque o Governo não ajuda a gente, no curso de especialização é muito trabalhoso, né, é de 400 horas, enfim, então, né, toda vez eu falo “agora vocês vão fazer um curso lá com a [nome da audiodescritora], agora vocês vão fazer com não sei quem”, por quê? Porque cada um tem uma formação, tem um olhar, então isso que enriquece. Então o meu curso, provavelmente, querendo ou não, eu acabo dando ênfase na filosofia e no cinema, então quem quer fazer cinema, AD, comigo ela vai ter alguma orientação, maior do que os outros. Se bem que agora, depois que a gente deu o curso [cita o nome do

curso], a gente aprendeu muito. Então eu fiz as disciplinas da [cita nome de audiodescritora professora do curso], que é das Artes, fiz as disciplinas de metodologia, da [cita nome de audiodescritora professora do curso], essa experiência de fazer ao vivo, que [cita nome de audiodescritoras professoras do curso] inauguraram, né, o [cita nome de audiodescritor professor do curso] da televisão.... enfim, todo esse pessoal, é um pessoal muito estudioso, muito estudioso, que o grande entrave da AD hoje em dia é que ela cresceu, graças a Deus, mas as pessoas não querem estudar. Elas querem fazer um curso rápido e já sair dando... dando roteiro, pápápá. Então não dá, não tem atalho. Você vai falar pro cara fazer... um médico especialista começar pela especialidade que ele quer e não vai pegar a base? Não.

P: É, talvez por não ser algo regulamentado ainda...

E5: É, ela tá no cargo das ocupações, agora a gente acabou de fazer a associação brasileira de AD pra daí ir vendo como caminha, mas... quem quer estudar tem onde estudar, tem onde estudar, tem onde exercitar. Todos os cursos que eu dou, os meus alunos, eu passo um ano revisando, pra quem me manda, eu vou revisando os roteiros, porque são os primeiros trabalhos, eu ponho o pessoal pra trabalhar nas mostras de cinema, porque é só assim, né? Então qual que foi a pergunta? (risos)

P: Era sobre a formação profissional.

E5: É, é... daí tá na introdução da dissertação, né? O cinema e a filosofia... isso me ajudou bastante a perceber o objeto de descrição e como ele poderia ser descrito. Uma das possibilidades, né, na dissertação é uma possibilidade. Por isso que não cabe um audiodescritor falar “tal pessoa não é audiodescritor”. Eu não falo isso nem pros audiodescritores que eu discordo. Por quê? Ele é. Ele tem um outro, ele parte de outros princípios. Não tem esse lance da vertente... Que vertente? “Ai, [nome de audiodescritora] e [cita o próprio nome] tão numa vertente”. Não, que vertente? A gente começou separado. A gente estuda, a gente troca muito, né? E eu aprendo com eles até hoje. Não tem vertente. Tem a vertente de pessoas que acham que a AD ela é uma tec... aplicação de técnicas. Não é. Isso é só quem não estudou Foucault, quem não estudou filosofia, a filosofia do olhar. É só quem desconhece que a pluralidade das sensações, das percepções... é uma coisa que não tem como você ser objetivo, né? E o que a arte pede não é interpretação. O que a arte pede é percepção. Então é essa percepção que você tem que estudar, a percepção dos sentidos. Se você não estudar isso... (aponta livros) não vai, não vai.

P: Bom, vamos ver a próxima. Aí agora já mais... mais relacionada aqui com a, com a pesquisa. Para você, qual o maior desafio na elaboração de um roteiro de AD?

E5: De um roteiro de cinema, de imagem estática, do quê?

P: Não especifiquei. Mas eu tô trabalhando mais com cinema mesmo.

E5: É? Qual o maior desafio? (pausa) Olha, é um desafio que eu acho que é pra qualquer um, é que não é todo mundo que percebe que tem esse desafio. Tem uma entrevista, se quiser anotar, da Midiace (pausa), tá também na minha bibliografia, tem link também, que é uma revista eletrônica, de um dos pioneiros também. E também uma entrevista que talvez te ajude pra ler, porque são todas coisas mais curtas também, que é uma revista que chama... não sei como chama, mas você põe [cita o título da entrevista]. [Nome do audiodescritor que realizou a entrevista] é um dos melhores consultores, na minha opinião, de roteiro de AD no cinema. Ele é baixa visão, é de Porto Alegre, trabalha com [cita nomes de audiodescritores]. Não são... não tão entre os pioneiros, mas são profissionais já há muitos anos e são fantásticos, mas o [repete o nome do audiodescritor], ali eu falo um pouco disso. Então, é... Um desafio que eu tinha no cinema, e pra mim o cinema era sem roteiro, nos primeiros anos, eu não fazia roteiro. Só depois do primeiro encontro de AD, que eu falei “nossa, então vamos fazer roteiro, que legal”. Mas como pra mim é muito simples a linguagem cinematográfica, eu não tenho dificuldade. A dificuldade tá em como é que eu vou dizer com o verbo, e isso se... a única dificuldade que eu tenho na AD é na AD simultânea, por quê? Que que é a simultânea? É aquela que você não faz roteiro. Então... não respondo aqui. Mas por quê? Porque eu tenho que dizer em palavras aquilo que meus olhos ainda estão elaborando, né? Então ao mesmo tempo, eu tenho que dizer aquilo que eu ainda estou pensando, então é muito difícil uma AD simultânea. Mas é um AD que eu faço. Eu faço muito tranquilamente, porque eu domino a linguagem do cinema. Já na dança eu não posso fazer isso, porque eu não domino a linguagem corporal, né? Então pra mim é mais difícil. Pra fazer um roteiro eu tenho que consultar o pessoal, porque não é... não tem. Mas o maior desafio num roteiro é conseguir passar a sensação pela montagem do filme, sem colocar terminologias. De uma forma que eu contemple não só a linguagem do filme, como a linguagem do diretor, e daí eu tenho que estudar esse diretor, pra que eu possa me apropriar dos conceitos que ele colocou ali na linguagem daquele filme, pra então eu reparar, aguçar o meu olhar, pra ver aquilo. Então, se você me pergunta qual é o maior conflito na hora de fazer um roteiro, eu não tenho nenhum conflito, eu tenho mais trabalho. Então, se eu vou fazer uma AD de um longa-metragem, eu vou estudar aquele diretor, eu vou estudar o que é que ele propõe, não porque eu tenho que por ali o que ele queria, porque ele nem vai ter acesso a isso,

mas porque eu vou tá respeitando a autoria do filme. Então, o mais trabalhoso num roteiro de AD é você dar o sentido das cenas, respeitando a linguagem da autoria daquele filme. Acho que é isso. Vou citar um exemplo. O Almodóvar. O Almodóvar ele... ele tem algum... cada filme é um filme. Mas, quando você vai ler o que ele fala do filme dele, então você começa a perceber coisas que, se você não estudar, você não vai reparar. Portanto, você ia fazer uma AD... sempre vai escapar, mas que ia escapar muita coisa do seu olhar, e que aquilo era uma coisa importante no filme, então eu tenho que estudar o autor. Então, se o Almodóvar é um cara que tem elementos fortes no filme dele, como a cor, como a caracterização de alguns personagens, um pouco, é... como eu diria... por exemplo, ele pega algumas... não são trans, não são travestis, mas ele faz de uma forma caricatural, parece caricatural até. Como é que eu descrevo algo que é caricatural, sem taxar de caricatural? Pensa numa imagem, então, de um travesti ali. Primeiro, tem toda essa questão hoje do trans. Então, pra mim... um desafio é, olha aí, como é eu com a minha cultura, né, eu tenho 56 anos, como é que eu, com a minha cultura, em que eu dizia “gesto afeminado”, hoje eu não posso. Então, o audiodescritor ele tem que tá ancorado com tudo o que tá acontecendo, porque... hoje, o afeminado é... o homem pode ter gesto afeminado, ele não é um gay, ele não é um... que que é esse afeminado? O nome já não cabe mais. Então eu posso dizer “delicado”, “suaves”. Então, esse é um grande desafio, você ter um grande repertório léxico e você pesquisar a escrita. Esse é um desafio. Pra você não cair num clichê, e pra você não deixar de relatar ali, naquela descrição, o que era fundamental na linguagem do cinema daquele autor. É difícil. Entendeu?

P: Entendi.

E5: O... só anota aí do lado a revista, o artigo da revista Sesc TV, porque, como foi uma... um artigo bem curto, tem duas páginas, que eu escrevi porque ia passar naquele mês de julho do ano, não sei se retrasado ou ano passado, acho que foi retrasado, um documentário que se chama “Escute”. Você já viu?

P: Não.

E5: Anota aí. “Escute” é um documentário... é um... médio, tem 40 minutos, da Danie..., da Manoela Meyer, tem na... tem aonde? Eu não sei aonde tem... Talvez eu te passe o currículo meu, breve currículo, que daí eu tenho o link de tudo que eu publiquei. Talvez... Daí ela fez um documentário com várias pessoas sobre AD no cinema. Ela era da ECA, USP, quando ela se formou. E daí ali... que que eu tava falando?

P: Dos desafios?

E5: Não, outra coisa.

P: Do artigo do Sesc TV?

E5: Isso! No artigo do Sesc TV, eu vou, eu cito a... Como o artigo era sobre esse filme. Não sobre o filme, mas como o filme eu estava, eu fui uma das entrevistadas do, do documentário dela, então eu pude escrever, como era Sesc TV (ênfase), é, um... um... extraído da dissertação, eu... eu pude escrever um artigo que eu falei pontualmente da linguagem cinematográfica no roteiro de cinema, por isso que talvez ali você encontre uma coisa mais condensada. Entendeu? No artigo.

P: Entendi. Bom, a outra pergunta é mais técnica, né, como que é o processo de elaboração de uma AD?

E5: Cada filme me dá a metodologia. Cada filme me dá uma metodologia. É... pra mim é muito importante, e isso eu desenvolvi um pouco no mestrado estudando três autores, que tão também na dissertação, depois eu te dou o capítulo, quando a gente terminar aqui, eu te dou onde exatamente você vai conseguir ver isso. Um deles é o Flusser, Vilém Flusser, que é um filósofo, que ele fala da escrita e do roteiro, né, que o roteiro de cinema é como você estar rasgando imagens, então o diretor ele tá rasgando as imagens que tão na imaginação dele, e ele vai colocar aquilo na escrita. Depois que ele coloca na escrita, vem o cara que vai fazer o registro, vem o editor, e tudo aquilo vai mudar mais uma vez o filme. E daí quando eu tenho um filme pronto, vem o audiodescritor, e daí eu vou fazer o quê? Eu vou fazer um processo negativo daquilo. Eu vou pegar o roteiro pronto, eu vou começar a rasgar ele e desmembrar e vai voltando um pouco ao roteiro original. Mas por que que não adianta eu ter o roteiro original do filme pra eu fazer um roteiro de AD? Porque ele muda tudo (risos). Dependendo do diretor, ele muda tudo. Eu posso ajudar ali, mas... o roteiro é o que ele queria fazer. Chega na hora, o dia não tava nublado, o dia tava sol, então, vai tá... a descrição daquela cena vai ser outra. Os atores mudaram, porque os atores também se empoderaram e podem criar o personagem de uma forma diferente. Então ali eles também vão tá com outra roupa, ou com outras expressões. Então, eu faço até esse paralelo num capítulo da dissertação, que eu pego Chinatown, que era com o Jack Nicholson quando era mocinho, e eu coloco um trequinho do cara quando procura o Jack Nicholson, que era um... detetive, né? Procura ele no escritório dele, que que acontece? Pápápá. Então, o que ele, eu tenho o roteiro do filme, que é muito parecido com o filme, e depois eu faço uma AD daquela parte também, só pra você comparar. Naquele filme era meio parecido,

embora algumas coisas desapareceram na montagem final. Bom... mas a sua pergunta é, essa última?

P: Do processo.

E5: Como é o processo de elaboração de produção de um roteiro de AD? O processo, ele implica pesquisa do diretor do filme, se é uma obra estática, pesquisa do artista, pesquisa de um acervo léxico que contemple aquela data que aquilo... que aquilo foi ambientado, se é um filme de época, se é um filme contemporâneo, os verbos vão ser outros, os dizeres vão ser outros, porque isso, e eu cito, é o quê? É a tradução poética. Isso pra mim é muito importante. A tradução poética da imagem artística. Eu tenho que respeitar a poeticidade da imagem, porque eu não posso descrever, é... uma cena que tem, é... uma criação artística, aí eu fui ler o Tarkovsky também, mas eu não posso descrever, por exemplo, é... imagens aceleradas, o movimento das nuvens se debatendo contra as montanhas na formação da chuva. Aquilo é muito poético. Se tá imagem acelerada, a nuvem tá muito rápida. Como é que eu vou fazer uma tradução falando simplesmente de uma nuvem de uma forma fria, se o cara fez uma poesia de imagens ali? Então eu tenho que me imbuir da autoria daquele filme, pra que eu possa me apropriar daqueles elementos que ele relevou e fazer uma tradução poética, usando um léxico também, que tem a ver aquelas palavras com aquelas imagens. Então isso é um desafio e isso tem que tá dentro do processo de criação, né, você observar a linguagem do filme, a linguagem do autor, estudar um acervo léxico que... que seja adequado pra fazer aquela tradução, porque eu vou tá dando acessibilidade àquilo. Eu não vou fazer juízo de valor, é claro, mas eu vou tentar traduzir pra que o indivíduo encontre aquela sensação. E isso, é... isso eu encontro aonde? Lendo o Ismael Xavier, no Opacidade e Transparência, que é quando ele fala que certos espectadores, é... eles têm introjetada a maneira do filme acontecer. A pessoa cega não tem, ela nunca viu, ela não repete as coisas como ela vê, porque ela não vê. Então se ela não nasce introjetada com esses conceitos visuais, nem do... do ao vivo e nem do cinema, se ela não tem uma AD que contemple essa linguagem cinematográfica, as formas de registro, ela não vai ter aquela sensação. Você entende?

P: Entendi. É bem complexo.

E5: É bem complexo. Quanto mais você pensa, mais você fica perdido.

P: Eu já vou emendar numa outra pergunta, porque você falou muito de tradução, né, e a minha área de estudo é a tradução, n?. Então, pergunto se você acredita que a AD é uma tradução, em algum nível?

E5: Sim, como... ela é uma tradução intersemiótica, isso a Eliana Franco já, foi uma das primeiras definições sobre a AD, o cinema é uma tradução audiovisual e intersemiótica, porque eu vou transpor o signo visual pro signo verbal. Quando você faz uma tradução da língua inglesa pra língua portuguesa, você tá tendo que escolher, né, palavras que... que vão se adequar àquilo que o autor tá querendo dizer, palavras nessa outra língua. Eu lembro que quando a gente tava na Filosofia... então sim, a AD é uma tradução, não tem como, ela é intersemiótica... E na Filosofia, alguns professores falavam “vocês não vão ler”, tá vendo essa coleção (aponta para livros) aqui, em azul, da... uma coleção mais recente, tal. E eu lembro que meu pai deu tudo pra mim, e o professor chegou na aula, ele falou assim “você joga tudo no lixo”, “como assim eu vou jogar tudo no lixo, acabei de ganhar, é novo, é a última edição?”, ele falou “é uma porcaria, pode jogar tudo”, porque os tradutores, na grande maioria, não vale nada. Daí eu tive que comprar tudo no sebo dessas traduções dos pensadores (aponta mais livros). Por quê? Porque se um cara vai traduzir, se um cara vai traduzir... sei lá, Homero, seja o que for, ou qualquer coisa da... da literatura grega, se é um cara que domina o grego, mas não domina o autor que ele tá traduzindo, como é que ele vai pegar uma palavra em grego se tem até três palavras que querem dizer a mesma coisa? Como que você vai... aquele autor, aquele grego jamais usaria a palavra que você tá pondo aqui em português, ele jamais usaria como tradução essa, ele usaria aquela. Então quando você vai fazer uma tradução, olha só, eu tenho o exemplo da Filosofia, você não pode pegar... e a gente estuda grego, você não pode pegar um autor grego e traduzir pro português sem conhecer profundamente o que aquele autor pensava, o que ele nunca usaria como palavra, porque senão, você vai tá fazendo uma tradução errada, duvidosa. Na tradução visual... a imagem, você retém uma imagem que vem pela sua lente subjetiva do olhar. Como é que você vai fazer uma transcrição, uma tradução clara e objetiva? Você tenta ser claro e objetivo. Mas a objetividade do olhar inexistente. Isso é fato. Então, ela é uma tradução, mas ela tem que ser profundamente pesquisada. A obra tem que ser muito pesquisada, porque senão, você tá fazendo uma tradução capenga... errônea. Algumas são errôneas.

P: É que muitas pessoas acham “ah, se eu domino um idioma, eu posso traduzir”, né? E com a AD também acontece isso, “ah, qualquer um pode”, mas não, né?

E5: Você pode, qualquer tradutor... você pode.

P: Mas tem que estudar.

E5: Mas você tem que estudar. E você também... o audiodescritor ele tem que ter uma liberdade, pra... pra ele se permitir fazer uma tradução poética também, porque daí você vai encontrar, é... é... consultores que, dependendo da sua formação, eles são muito obtusos. Consultores cegos. Eles vão dizer “não, isso aqui não pode acontecer”, “você não pode falar que ele fez uma expressão de amargura, eu quero saber o que ele fez com o rosto”. Cara... as duas coisas, você tendo tempo, você descreve a expressão, o que franziu, o que olhou. Mas a pessoa cega quer saber, porque se ela vai lá pro debate depois do filme, todo mundo tá falando da amargura. Como é que ela vai discutir se é amargura, se é tristeza, se é dúvida, se é rancor? As coisas têm nome, elas têm que ser ditas. Nem sempre dá pra você explicar, mas você, no debate, vai explicar, “é assim”. Ou ele está ouvindo o tom da voz, você percebe se aquilo tem um rancor, você vai percebendo. Porque eu também que enxergo posso olhar pra você e falar “que cara é essa a sua de... de dúvida?” e você fala “mas eu não tô com dúvida”. Eu achei que você tava com dúvida. Então é muito complexo. Você descreve e nomeia. Se não der pra descrever, nomeia. Tem consultores que vão dizer “eu não quero que diga as expressões”. Daí o outro consultor cego vai falar “bom, então é um segredo? Todo mundo tá vendo, sabendo, e eu você não vai falar, porque você tá... nomeando, você tá interpretando?” Sim, eu tô interpretando, se eu enxergo... o Kant já dizia, quando você vê algo, você já vê algo como, você não vê de uma forma neutra e depois... não. Você reflete sobre aquilo, você muda de ideia. Mas quando você vê algo, você já viu como, é a priori, você viu aquilo de um jeito. Então é, é... precisam estudar Filosofia esses audiodescritores, porque... eles vão querer brigar com os filósofos? Os maiores filósofos do mundo? Não tem sentido isso. Então ela é uma tradução, isso que você falou. Ela é também uma interpretação, porque vem da subjetividade do olhar. O que nós não vamos fazer é dar o juízo de valor, é belo, é feio. Agora, não tem como eu não nomear uma expressão também. “Parece estar... parece preocupado”... às vezes, quando você não tem certeza, “parece preocupado”, “naquele dia, é o que eu vi”. E é por isso que é legal você ter AD de várias pessoas. Por isso que eu falo pros meus alunos, vamos fazer o curso com todo mundo, porque o que eu passo pra vocês, o meu saber vem do meu processo. Não é a verdade, porque a verdade não é universal. Então isso funciona pra mim. Eu passo pra vocês o que funcionou pra mim. Mas eu jamais vou dizer aquela pessoa, não façam AD como aquela pessoa. Talvez vocês se identifiquem muito mais com a outra pessoa, com outro profissional do que comigo. E vão ter o público, vão ter as pessoas cegas que vão preferir um outro ou outro, porque tem a questão da identidade. Quando você vai escolher uma tradução, você não

pega “ah, eu vou ler Afinidades Eletivas, quem traduziu acho que foi o Drummond, ah, eu quero... com a tradução dele, porque com a tradução tal eu não gostei”. É isso, você também tem afinidades com o tradutor. E a AD é isso. Por isso que não tem o... claro que tem o errado, a gente consegue detectar algumas coisas erradas. Tanto que no primeiro ano de curso, no primeiro semestre, no primeiro mês, né, eu falo pras pessoas, guardem esse roteiro daí pra vocês. “Ah, professora, eu vou picar”. Não, não pica, guarda, pra vocês verem como daqui um ano como vocês vão tá. É legal você ver, você tá desenvolvendo o olhar crítico. O curso de cinema que eu dou no MIS, que é aqui embaixo, era o quê? Como, era um curso de um ano de história do cinema, como você desenvolver seu olhar crítico, ou seja, por que que você gostou? Por que que você não gostou? O que é que você gostou? O que é que tá fazendo você gostar desse filme? A AD você tá fazendo isso, desenvolvendo seu olhar crítico, a cada dia, né?

P: Nossa, é um universo muito grande.

E5: É grande. É grande.

P: Aí acaba abordando também um pouco de uma das questões que eu pensei, né, em relação à questão da neutralidade, né? Enfim, a gente parte que... não é possível. Mas aí a minha pergunta seria você... enfim, acho que já ficou mais ou menos respondido, mas em algum momento você fez uma AD e depois pensou “nossa, acho que aqui eu tô valorando, preciso reformular” já aconteceu em algum momento?

E5: Todas as vezes.

P: É muito instintivo.

E5: Não valorando, eu nunca falei “é feio”, “é bonito”, tal. Mas, por exemplo, no Vida Maria, que é uma animação, é muito bonita, do Márcio Ramos. Quando a gente fez aquela AD, quando, cada curso de AD eu tenho como trabalho de conclusão de curso um roteiro coletivo, então todos tão fazendo aquilo. Então, eu tento respeitar aquelas pessoas, que elas tão fazendo o roteiro, cada uma tá fazendo um pedaço e eu tenho que revisar, pra adequar a terminologia e tudo mais, então tem muito da gente que revisa no roteiro. Depois tem o papel do consultor, que é fundamental, que você devia acrescentar na sua pesquisa, que é papel do consultor cego, que é o cara que estuda AD, conhece as normas da ABNT e domina aquela linguagem, aquela aplicabilidade, seja cinema, escultura, o que for. Então é o consultor que vai me dar o parâmetro se o que eu tô achando, se o que eu tô escrevendo tá... tá ruim. No início eu usava dois audiodescriptores. E era assim eu demorava um dia inteiro pra revisar um objeto. Entendeu, na

descrição de um objeto. Vocês querem entrar num acordo? Não tem acordo. O olhar não tem acordo. Eu vi uma coisa, você viu outra, ele ouviu uma coisa, entendeu, o outro ouviu aquilo e não entendeu, porque tem isso também. Então eu trabalho com consultores que são especialistas. Além de ter feito curso de AD, conhecer as normas da ABNT e... e dominar as linguagens, eles divergem entre si, e aí? Então qual é a pergunta? Voltemos.

P: Se você já sentiu a necessidade de mudar alguma descrição porque achou que não tava imparcial?

E5: Imparcial não, mas eu... eu buscava no meu olhar uma outra possibilidade. Então, eu sempre, pela própria Filosofia, pela minha formação, eu sempre acho que tem uma outra possibilidade. E eu sempre reviso os meus roteiros, sempre dou pra outra pessoa revisar, e daí também pro consultor. Existem processos que quando você tem um consultor próximo, que é muito legal, você vai fazendo o roteiro junto com o consultor cego... ou com baixa visão. Daí é mais rico, mas é incompatível com a vida. Mas a gente consegue fazer alguns poucos trabalhos assim, é bem importante. Então, eu sempre reviso o meu olhar. Eu acho que refletir é isso. Você reflete não só no intelecto, mas no seu olhar, porque o olhar engana. O tato não, isso já dizia o Denis Diderot, né? Quando eu trago isso pro [nome do local de trabalho], eu fiz a leitura comentada da Carta sobre os cegos, tá muito claro isso, o olhar engana, o tato não. O tato também, é claro, você pode tocar uma coisa e achar que é aquilo e não é. Mas o olhar é uma pluralidade, porque vem por meio de todos os sentidos que possuímos, e daí é isso que dá a intelecção diversa. Se eu enxergo algo, eu vou descrever aquilo que eu enxerguei. Eu não vou descrever o que o outro enxergou. Daí é por isso que... o outro vai vir “nossa, eu não vi nada disso que você falou”, e eu falo “pois é, e eu não vi nada disso que você falou”. E daí o cego fala “mas vocês são cegos ou vocês enxergam?”, “não, a gente enxerga, mas a gente...

P: Vê coisas diferentes.

E5: Vê coisas diferentes. Então essa é a riqueza da AD, né... você... quando me perguntavam qual era a maior alegria em ser audiodescritora... acho que isso foi o [cita o nome do audiodescritor que a entrevistou], lê essa, esse, essa entrevista ali, ele fez perguntas muito legais. Não é tanto em revelar o que existe ou não existe, mas é a possibilidade que você dá pro outro imaginar do seu modo aquela imagem. E uma coisa é certa: você não... você não pode ficar pensando “mas será que ele imaginou do mesmo jeito que eu tô aqui descrevendo? Que que será que ele imaginou com essa minha descrição?” Isso é um problema de quem enxerga... entre nós aqui videntes. Eu conto uma história pra você, você imagina uma coisa. A gente é

que tem essa questão autoritária de querer que o outro pense igual a gente, que o outro imagine uma coisa exatamente como eu descrevi. Isso é uma coisa, um problema nosso. Então, quando você... não é tanto em descrever imagens, mas você dá possibilidades pra que o outro imagine, e isso é a maior riqueza do audiodescritor, ao seu modo, né?

P: Bom, uma outra pergunta também é em relação ao consultor, né? É... qual a importância do consultor cego na elaboração do roteiro?

E5: Toda. Sem ele, como é que eu posso ter a presunção de achar que o que eu vi tá claro? Eu enxergo. Tem alguns audiodescritores, eu fiz isso algumas vezes, que eles, primeiro eles assistem o filme de olhos fechados, né, pra... e anotam algumas coisas, e daí depois eles vão assistir o filme e fazer o roteiro. Não é a mesma coisa, são simulações. “Ah, eu passo nas oficinas e nas palestras eu ponho venda nas pessoas”. Tem que tá muito claro, “olha, eu tô pondo venda aqui pra você ter uma ideia aproximadamente longínqua, eu falo... ou seja “quê?” (risos) de como é que é não enxergar e tá escutando algo. Mas você nunca... você já viu, você nunca vai “não enxergar”. Então você já tem um repertório imagético. Mas é uma simulação. É uma brincadeira dos sentidos. Que não dá pra você se aproximar da experiência da pessoa cega congênita. Mas você tem uma ideia.

P: E daí o consultor, ele...

E5: Então o consultor, ele é fundamental, porque é ele que vai te dar os parâmetros se o seu olhar tá claro. É ele... e construir com ele, por isso que cada audiodescritor tem identificações com seus consultores. Eu tenho... quatro consultores que eu trabalho. Conheço muitos consultores, mas... e esses quatro são diferentes entre si, mas são pessoas que têm um repertório imagético e simbólico muito grande. Então, a AD... você tem que ter... você precisa desse consultor, pra você ver se você tá passando, se você tá conseguindo, por meio da sua descrição, desenvolver nele novas relações simbólicas, porque essas são fundamentais pra fruição da arte. Então não é só aumentar o repertório imagético das pessoas com deficiência visual, mas ajudar a desenvolver novas relações simbólicas. E isso, por meio de uma tradução poética, é muito possível. Ah, mas daí não é o seu olhar? É claro que é o meu olhar. Tudo é o meu olhar... Você vai fazer a AD de um filme, você vai fazer de um jeito, eu vou fazer de outro. Respeitando as normas da ABNT, os preceitos da AD, sem juízo de valor. O olhar é subjetivo. Você tá trabalhando com algo que tem uma pluralidade infinita, que está atrelado, inclusive, a todas as suas formas de percepção, né? Então não tem como você falar claro e objetivo. Você busca isso, mas como buscar a objetividade da imagem, se ela busca em você a sua subjetividade?

(pausa) Não é fácil. Não sei... né? Então é fundamental. Na época da ABNT, que a gente se reunia, eu queria que fosse obrigatório, que estivesse lá “é obrigatório”. Daí eu lembro até que o [cita nome de audiodescritor], que é uma pessoa com deficiência visual que... é fantástico, ele que organizou esse livro junto com a [cita nome de outra audiodescritora], e ele falou “mas [cita o próprio nome], assim é muito radical, assim a televisão não vai nunca nem ter AD na televisão, se a gente já começar desse jeito”. Mas se não começar não vai ter nunca. Dito e feito. Pergunta se algum... se algum roteiro da Globo tem consultoria. Os caras dão uma semana pra fazer não sei quantos filmes. Que uma semana, três filmes.

P: Eu entrevistei uma moça que é freelance, e ela comentou que o cliente não dá tempo pra você... muitas vezes nem tá disposto a pagar a... a remuneração.

E5: Não tá disposto a pagar. Eu abaixo o meu valor, mas eu pago o consultor.

P: Ela falou também que faz isso.

E5: Agora, enquanto não tem... a associação não tá pronta, né, o que acontece? Os produtores... Então existe... uma conscientização, a falta de conscientização por parte dos produtores de AD, dos produtores dos serviços, das televisões. É uma falta de consciência total. Por quê? Eles pedem isso. Então eles falam “ah, eu tenho só isso”, “ah, mas e o papel do consultor?”, “ah, não tem...”. Mas se você for ver lá na ANCINE, tantos por cento tem que ser destinada à acessibilidade comunicacional, LIBRAS, AD e legenda. Tá lá. Você tem acesso a esses processos, eles são públicos. Agora, você chega pro cara e fala “olha, eu tô vendo aqui o seu orçamento, você tem. É que você pegou no sei o quê, pra fazer não sei o que mais, e daí diminuiu o da acessibilidade pra tantos por cento”. Teoricamente, você pode pegar isso daí e ir lá. Daí você não faz o trabalho. Então, é complicado. Agora depende, assim, tem picareta pra caramba, que não usa nada e chega e fala “olha, é isso aqui que tem”. Vai da consciência. A inclusão é algo muito maior que a acessibilidade, né? Então, a inclusão é algo que... no Brasil, é um artigo de luxo. Melhorou muito. As pessoas perguntam como é que é hoje. Gente, em relação a vinte anos atrás, falavam que eu era louca, burguesa. “Por que que você vai passar filme pros cegos, você é louca?” “Não, eu acho interessante, eles gostam”. Nem eu sabia responder. Eu falava “olha, não é porque eu sou boazinha, porque eu não sou. Não é porque eu sou legal, porque eu não sou. Eu sou normal. Às vezes eu sou legal, às vezes eu sou chata. Às vezes eu sou justa, às vezes eu sou injusta. Enfim... Eu vou porque eu acho fascinante você tentar ver como é que o outro imagina algo a partir da sua palavra”, né? E filme é a minha área de paixão. Cinema... se eu dou aula de cinema pra quem enxerga, eu quero dar pra quem não

enxerga. Você entendeu que complexo? Então, no Brasil, não há esse discernimento, é uma ignorância, né?... porque alguns têm má vontade, outros são ignorantes mesmo, como eu era quando eu comecei a fazer. Você não tem noção do quanto aquilo é importante. Então... a política pública não ajuda. Então... é difícil, mas eu acho que... conheço muita gente que trabalha respeitando, vai lá e dá a verba. Trabalho com pessoas que... que buscam e que... e que respeitam. Por quê? Porque não existe inclusão social sem o desenvolvimento da autonomia intelectual da pessoa com deficiência. Essa autonomia intelectual é uma certa liberdade dele se relacionar, né? O indivíduo tem que... tem que ter uma certa liberdade de se relacionar com o mundo na sua plenitude. Se você não dá essa possibilidade dele... que só pode ser dada, no caso do cinema, com a AD, pra ele complementar o seu entendimento, você não tá... você não tá fazendo uma inclusão, nem social, nem cultural, né? Pra isso, você precisa dar autonomia pra ele, que é essa liberdade. Autonomia você só dá por meio do recurso de acessibilidade, seja pros surdos, seja pra pessoa que não enxerga. Então a coisa tá atrelada, se você quer trabalhar com inclusão cultural, você tem que respeitar isso. Ah, eu quero só cumprir cota. Tudo bem, mas dá... quantas pessoas eu já ouvi isso, e daí eu vou lá, eu mostro um filme, eu falo uma coisa... daí o cara muda. Porque na verdade, é ignorância. Não existem tantas políticas públicas que ele conviva com a diversidade, então... ele não... ele desconhece. Daí se você desconhece uma coisa, você não tem como lidar com ela.

P: Verdade. E uma última pergunta agora, que eu fui misturando. Eu já fui pro final, né, tá aqui no meio. É, em relação aos cursos de formação, né, se você já deu algum e como você problematizou essa questão da... Porque, assim, muitos manuais, eles falam que tem que ser objetivo, né?

E5: A gente fala... eu escrevi isso na norma da ABNT. Por quê? Tem as normas, e tem as exceções, e não é exceção, é... é maneira de entendimento. Você tem que tentar ser claro e objetivo, porque se você começar a falar aquela loucura que você tá vendo ali, o outro já não tá vendo, você ainda põe uma coisa complicada, que não é clara e que não é objetivo, então você tenta ser, eu tento ser clara e objetiva. Algumas imagens, naquele tempo que você tem, elas não são claras e objetivas, não tem como. Mas tá certo, você tem que tentar ser claro e objetivo.

P: Então, mas assim nos cursos, como que, assim, minha pergunta é... porque às vezes essa objetividade ela é entendida como “não interpretar”.

E5: Sim, o que é um erro de entendimento. A objetividade...

P: Então como problematizar isso?

E5: Então... você dá vários exemplos numa mesma cena. Então, num curso... Quando você tem um curso de formação, ou num curso mesmo de introdução, mas que você tem, sei lá, 70, 80 horas, dá mais tempo. Por isso que ninguém pode fazer um curso de 40 horas e sair fazendo descrição. Você nem, não deu tempo. Você vê aqui, a gente tá conversando, eu não tô falando nada... não tô falando nada. Minha dissertação tem 200 páginas não é à toa. Você vai dar um curso de formação, dá tempo de você discutir isso, que é um curso de 300, 400, 500 horas. De especialização, né? (Incompreensível). A AD ela é dada na especialização, como a que a gente deu em Juiz de Fora. Então, por exemplo, em Juiz de Fora eu dei linguagem cinematográfica e AD de cinema. Duas coisas. Duas disciplinas. Como é que você... você fala sobre a clareza e a objetividade? Você tem aqui uma imagem. É um homem... ele tem uma cena da Nouvelle Vague, que eu sempre coloco... que é do Jean-Paul Belmondo com uma americana, ela... ele tá conversando com ela, e... ele, no meio da rua, ela tá vendendo jornal. Ele sai correndo, atravessa a rua, a câmera segue, ele vai lá longe, ela olha pra ele, ele, tem uma mulher passando, ele levanta a saia da mulher que tá passando e volta, e ela continua a conversar o que eles estavam conversando. Daí a agente aqui como especta... como é que eu vou, essa cena não tem o menor sentido. Essa coisa do inusitado faz parte da Nouvelle Vague, por isso que estudar história do cinema é importante, porque... se o cara sabe que você tem esses... essas questões que são lapsos... no filme e na vida, você encara aquilo. Primeira vez que a gente viu aquele filme, a gente falou “mas... ele foi lá, fez aquilo... será que ele conhecia aquela mulher? A mulher não bateu nele? E essa aqui, quando ele chegou, ela não vai perguntar por que que “cê” foi lá levantar... não vai acontecer nada?”, né? Que que aconteceu? Por que que aconteceu essa cena? Por que que ele pôs essa cena? Enfim, então olha só, como é que eu vou traduzir uma cena que não tem objetividade? Desde quando você encontra objetividade em tudo? Não tem. Bom, então como é que eu descrevo objetivamente essa cena? Eu relato. “Sai correndo, atravessa a rua, levanta a saia de uma mulher que estava passando, volta, quase é atropelado, e continua a conversar”. Bom, eu tenho aí... eu poderia dar uma interpretação pra essa cena. Mas eu não entendi (risos). Então, é a tradução do visível. Tem gente que fala “é a tradução do visível, mas a câmera não tá visível, como é que você fala da câmera?” Não, eu tô, daí uma outra coisa, eu tô falando do movimento de câmera, que se eu não falar você não vai entender nem que aquela câmera tava atrás da moita. Ela estava atrás da moita. A imagem é mostrada por trás de uma moita. “A moita treme. Lá ao fundo, na penumbra, a casa em meio a floresta, e tem uma mulher

na... na janela lavando a louça na pia, a imagem vai se aproximando”. Se eu não vou falando que passa na frente, não sei o quê, treme aqui, um vulto passa. Se não fala, você não tem a sensação do medo. É uma interpretação? É. Se você olha você já tá interpretando. Você tá aqui olhando pra mim, você tá me interpretando. Eu tô olhando pra você, eu tô te interpretando. Eu não vou falar... o que que eu acho da sua cara, se eu for descrever. Você não vai falar o que você acha da minha cara no sentido, cara... sei lá... ela é tonta, ela é boba, mas você pode falar, arregalou os olhos, pôs uma boca pra baixo, fez uma expressão de dúvida. Dúvida, raiva é diferente de um outro juízo... aí é que tá, você tem que pesquisar cada coisa. Como é que eu problematizo isso? Do jeito que eu tô problematizando pra você. Você tem que não dar um entendimento maior do que ele precisa. Na discussão das normas da ABNT, tinham pessoas com deficiência visual. A última coisa que elas querem é uma explicação. A AD não é uma explicação da cena... mas se eu não falar tal coisa, tanto que às vezes a gente se pega nisso, tentando descrever de uma forma que dê pra entender. Cara, o diretor quis deixar você em dúvida. Ele não quis explicar isso pra você. E essa não explicação você vai ter que deixar clara ali, fazendo como? Explicando somente o que você tá vendo mesmo. O cara fala “eu não entendi”, “eu também não”. Eu fiz a AD de um filme do Salvador Dalí. Não dá pra entender um monte de cena. “Mas como assim o rosto derrete e vira quinze borboletas?” O rosto derrete e vira quinze borboletas. “Mas eu não tô entendendo”. “Eu também não. Eu tô vendo, eu também não tô entendendo, mas o que acontece é que o rosto derrete e vira quinze borboletas”. “Ah, tá bom”. Ué? Então, eu tenho que problematizar, porque é fácil, no primeiro roteiro dos alunos, eles tentarem explicar, eles tentarem... dar um juízo, pra ver se facilita o entendimento, e a AD não deve facilitar o entendimento. Então... ela tem que ser sim uma descrição. Nós temos que buscar uma descrição clara e objetiva e sintetizada, porque, senão, tem certas cenas que, quanto mais detalhe você dá, mais você confunde. Como é que você faz isso? Você tem que, nos cursos, colocar uma pessoa com deficiência visual pra dar uma palestra, pra dar uma fala que venha deles, não só da gente, porque eles têm essa autonomia. Eles têm que entender que certas cenas é melhor descrever mais simples, mais clara, porque ela é muito complexa, e se você for explicar tudo, você vai confundir muito. Então, o próprio consultor é que me ensinou isso. Quantas cenas eu descrevo, descrevo, descrevo. “Não tá dando”. Agora, que que é isso? Porque o que que você faz na consultoria? Você descreve detalhadamente as cenas pra que ele veja se aquilo que você descreveu é aquilo mesmo. Tem consultor meu que fala “mas onde tava a câmera?” Daí eu falo “mas onde tava a câmera? Não, aqui eu acho que não era importante”. Aí ele “mas aqui eu acho que era”, porque, se ele tá filmando desse ângulo, rente ao muro, é porque, primeiro, se ele tá rente ao muro, você tem que descrever. Não interessa se

você não entendeu por que que o cara ficou rente ao muro, interessa que tá rente ao muro, então fala, poxa. Então a gente aprende muito com o consultor, inclusive a olhar. (pausa) Então, que resposta... não sei como você quer que eu responda isso clara e objetivamente. Como é que eu...

P: E, assim, não precisa descrever como, mas se sim, ou se não, se você encontra oportunidades de problematizar isso.

E5: Eu problematizo isso o curso todo. O curso todo. Começando pela apresentação aos alunos. Então, vamos nos apresentar. Fechem os olhos, cada um vai se apresentar e vai se descrever. Pronto, quando abre o olho já tava... cada um imaginou de um jeito. Então, “olha, acho que eu descrevi de um jeito tendencioso”, né? Daí a gente pede pra um descrever o outro. Bom, daí a gente vai pra imagem estética. Primeira coisa que eu faço... é... isso aqui, isso aqui vai sempre no curso (levanta e pega uma escultura), é da [cita nome da artista]. Então, alguns alunos vão tocar, vão ver, vão desenhar na lousa, e tal, vão fazer um roteiro de AD disso aqui. Outros alunos ficaram fora da aula. Aí você pergunta o que que eu faço. A experiência do tato de uma escultura. Alguns alunos vão tatear, vão descrever, pra outros que vão entrar na aula sem ter visto essa escultura, então quando eles chegam, eles vão ouvir a AD dos colegas, vão desenhar, por exemplo, o que eles entenderam, daí vão vir aqui... Então eu tô problematizando. No cinema também, né? Ele fez tal coisa. Bom, mas isso pode ser isso, isso, isso. É a problematização, porque a problematização ela é você exaurir todas as possibilidades do olhar. Mas uma escolha é o abandono das outras possibilidades, então você vai ter que fazer uma escolha, por isso ela é uma interpretação, por isso ela é uma criação artística, porque, ao escolher, ao invés de descrever que o homem dá um beijo de língua na mulher, eu resolver descrever, só dá pra falar isso, mas eu preferi descrever que ele beija a mulher e passa a mão nos seus seios e na sua bunda. Bom, mas ou eu falo que passou a mão na bunda ou eu falo que o beijo foi de língua, não cabe tudo, eu vou ter que escolher. A escolha já é uma interpretação do que eu achei mais relevante, né? A AD tá lá, a gente deve descrever o que a gente acha mais relevante pro entendimento das cenas, mas o que eu achei relevante não é o que você achou relevante. Então, esse exercício de você dar diversas possibilidade de olhar, de entendimento, e não vai ter uma só certa, uma só errada, vão ter algumas mais aproximadas do que você acha importante na cena. Se você estudou o autor, você vai saber que aquilo é importante, se você não estudou, você pode tomar uma opção equivocada. Então pra mim são resultados transitórios. Na AD, a gente tem resultados transitórios, são sempre possibilidades. Toda vez que eu revejo uma AD gravada, que você já gravou, eu sempre faria de outra forma, porque

são outras possibilidades. Imagina outros. Só que você tem que entender também que cada espectador cego... tem algumas dificuldades e algumas facilidades, assim como nós que enxergamos. Então nós que enxergamos, nós vamos num teatro, tem gente que gosta de levar um caderninho pra anotar algumas coisas, tem gente que... só olhando já absorve tudo, tem gente que precisa escrever, tem gente que precisa ler. Os cegos é a mesma coisa. Cada um, é o que a gente chama na neurolinguística, tem canais de comunicação mais fáceis de você registrar as ideias. O cego também. Não é porque ele não enxerga que ele não tem. Então tem cegos que você fala várias ideias uma atrás da outra, várias descrições, ele junta tudo, ele compreende. Tem alguns que falam “pelo amor de Deus, você tá falando muita coisa, fala menos”, daí eu falo menos, daí o outro “por que você tá falando pouco?”, “porque ele achou que eu tava falando muito”, você entendeu? “Não, vamo lá”, você entendeu?

P: Tem que encontrar um meio termo

E5: Mas não tem meio termo. Não tem meio... o olhar não tem medida. O que que eu vou fazer? Eu vou agradar alguns num certo trabalho e não vou agradar a outros. É assim. A mim também. Eu vou me agradar em alguns e em outros eu vou sair completamente desagradada. Então você tem que levar em conta o espectador, o consultor, então geralmente as pessoas, eu já ouvi de uma professora que é cega, ela falou assim “você não pode achar que todos os cegos do Brasil são como o [nome] e a [nome]”, que são dois grandes consultores meus. Eu não tô achando... eu vou pelo... eu não vou nivelar por baixo, eu vou no nível de quem eu trabalho, vocês que corram atrás, corram atrás. “Não, não dá pra entender”. Paciência. Corram atrás.

P: É um estímulo também pra eles se inteirarem da linguagem cinematográfica, né?

E5: “Ah, eu nunca ouvi falar disso”. Vai, é um aprendizado. Quando eu fecho os seus olhos pra você ouvir a AD, que a gente oferece o equipamento pra todo mundo quando vai ao teatro, ao cinema, geralmente as pessoas “não, não preciso”. Eu não tô perguntando se você precisa, tô perguntando se você quer experimentar não ver. Não. Eu não vou socar e grudar com uma cola lá o negócio. Tá bom. Tem gente que fala “ah, eu quero”. As pessoas mais inseguras não querem, as mais seguras querem, porque não tem problema você não entender uma coisa. Mas tem gente que não pode. “Como assim eu não vou entender? Não quero nem experimentar não entender”. E os cegos também. Há uma dificuldade muito grande, porque são duas pessoas falando ao mesmo tempo, o audiodescritor e... e... e os atores. É muito difícil. É um processo que você vai se habituando. E alguns consultores e algumas pessoas cegas gostam mais de um ou de outro, porque se identificam, como nas nossas traduções de livros que a gente escolhe.

Tem a empatia, a identidade. E o que... e as pessoas que não querem sair da sua zona de conforto. Porque tem muitas pessoas cegas que não querem sair da sua zona de conforto e a AD é uma intervenção. Ela interfere, porque eu tô dando, o que eu pus na dissertação também, hibridismo sonoro. Eu coloco isso, a AD é o hibridismo sonoro. Porque eu... eu tô na faixa sonora com duas informações, não só dos atores, da trilha sonora do filme, da trilha sonora musical, como ainda tem um audiodescritor entre as falas falando.

P: É muita informação.

E5: É muita informação. Você tem que se habituar. O cego tem que se habituar com isso... e ele não se habitua. Se é um cego que, de acordo com a neurolinguística dele, ele não consegue absorver e imaginar rapidamente as imagens, as cenas, ele sai de lá odiando aquela AD, por mais bela que ela seja, porque ele prefere menos informação, porque ele não dá conta, não é porque... não é implicância. Ele não dá conta.